

رجسٹرڈ نمبر ایس ۲۴۷۲

ٹیلی فون نمبر ۷۴۶۹۳

بانی علامہ نیاز فتحپوری مرحوم

پاکستان

سالنامہ ۶۶ ۱۹۶۶ء

نگار

اصنافِ ادبِ نمبر

مرتبہ

ڈاکٹر فرمان فتحپوری

فی چرچہ: تین روپے

زیرِ لالہ: دس روپے

شاخ

۳۲، گارڈن مارکیٹ، کراچی ۳

صدر دفتر

نیاز منزل، ناظم آباد نمبر ۲، کراچی ۱۸



(پبلشر عارف نیازی نے مشہور آفٹ پریس میگزین ڈو کراچی سے چھپوا کر ادارہ ادب عالیہ سے شائع کیا)



دہنی طرف کا صلیبی نشان اس بات کی علامت ہے کہ آپ کا چندہ اس شمار کیساتھ ختم ہو گیا!

# فہرست

۴۵ سال

سالنامہ ۱۹۶۶ء

شمارہ ۱۲

ملاحظات ————— ڈاکٹر فرمان فتحپوری ————— ۵

## افسانہ

کہانی اور حسن بیان ————— پروفیسر وقار عظیم ————— ۸  
افسانہ اور اردو افسانہ ————— پروفیسر سید احتشام حسین ————— ۱۲  
اردو افسانے کا ارتقاء ————— ڈاکٹر محمد حسن ————— ۳۳

## ناول

ناول فی نقطہ نظر ————— ڈاکٹر ابو الیث صدیقی ————— ۴۶  
ناول کی ہیئت ————— ڈاکٹر احسن فاروقی ————— ۵۸  
اردو ناول کا ارتقاء ————— آل احمد سردار ————— ۶۳  
تقسیم کے بعد اردو ناول ————— پروفیسر عبدالسلام ————— ۶۸

## داستان

داستان اور داستانیں ————— ڈاکٹر فرمان فتحپوری ————— ۸۷  
داستانوں کی علامتی اہمیت ————— شمیم احمد ————— ۹۴

## ڈرامہ

فن ڈرامہ نویسی ————— ابراہیم یوسف ————— ۱۰۴

## تمثیل نگاری

اردو میں تہیل نگاری ————— ڈاکٹر گیان چند ————— ۱۱۷



# ملاحظات

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

نگار کی ایک اہم روایت یہ رہی ہے کہ وہ ایک مدت سے ہر سال کسی علمی یا ادبی موضوع پر سالانہ کے طور پر خصوصی نمبر شائع کرتا ہے۔ اب یہ بات کسی پرچے کے لئے نئی نہیں رہی، سالناموں کا رواج عام ہو گیا ہے، لیکن قارئین نگار کم از کم اس قدر توجہ و محسوس کرتے ہوں گے کہ اس باب میں جس معیار، افادیت، اور حسن سلیقہ کو نگار نے ملحوظ رکھا ہے، اس میں ابھی کوئی ماہنامہ اس کا حریف نہیں بن سکا۔ نگار فروری ۱۹۳۲ء میں شروع ہوا لیکن سالناموں کی طرح اس نے چھ سال بعد ۱۹۳۷ء میں ڈالی اس کے بعد، اپنی چھیالیس سالہ زندگی میں اس نے کن کن موضوعات پر سالانہ شائع کئے اور ان میں کیا کچھ ہے۔ اس کی تفصیل کا موقع نہیں ہے البتہ فہرست پر ایک نظر ڈالتے چلے، اس سے آپ کو نگار کی اس علمی و ادبی روایت کی اہمیت کا کچھ نہ کچھ اندازہ ضرور ہو جائے گا۔

- ۱۔ جنوری فروری ۱۹۲۸ء مومن نمبر
- ۲۔ جنوری فروری ۱۹۲۹ء منتخبات نگار نمبر
- ۳۔ جنوری فروری ۱۹۳۰ء بہادر شاہ ظفر نمبر
- ۴۔ جنوری فروری ۱۹۳۱ء منتخب مقالات نمبر
- ۵۔ جنوری فروری ۱۹۳۲ء غالب کی شوخیاں نمبر
- ۶۔ جنوری فروری ۱۹۳۳ء ملاحظات نمبر
- ۷۔ جنوری فروری ۱۹۳۴ء منتخب مضامین نمبر
- ۸۔ جنوری فروری ۱۹۳۵ء اردو شاعری نمبر
- ۹۔ جنوری فروری ۱۹۳۶ء ہندی شاعری نمبر
- ۱۰۔ جنوری فروری ۱۹۳۷ء اصحاب کہف نمبر
- ۱۱۔ جنوری فروری ۱۹۳۸ء اسلامی ہند نمبر
- ۱۲۔ جنوری فروری ۱۹۳۹ء معنی نمبر
- ۱۳۔ جنوری فروری ۱۹۴۰ء نظیر اکبر آبادی نمبر



- ۱۴۔ جنوری فروری ۱۹۶۱ء معاشر شعرا نمبر  
 ۱۵۔ جنوری فروری ۱۹۶۲ء معاشر شعرا تنقید نمبر  
 ۱۶۔ جنوری فروری ۱۹۶۳ء ریاض خبر آبادی نمبر  
 ۱۷۔ جنوری فروری ۱۹۶۴ء جدید شاعری نمبر  
 ۱۸۔ جنوری فروری ۱۹۶۵ء قرآن نمبر  
 ۱۹۔ جنوری فروری ۱۹۶۶ء انتقاد نمبر  
 ۲۰۔ جنوری فروری ۱۹۶۷ء ماحولین نمبر  
 ۲۱۔ جنوری فروری ۱۹۶۸ء پاکستان نمبر  
 ۲۲۔ جنوری فروری ۱۹۶۹ء انسان نمبر  
 ۲۳۔ جنوری فروری ۱۹۷۰ء تنقید نمبر  
 ۲۴۔ جنوری فروری ۱۹۷۱ء مشرق وسطیٰ نمبر  
 ۲۵۔ جنوری فروری ۱۹۷۲ء حسرت موہانی نمبر  
 ۲۶۔ جنوری فروری ۱۹۷۳ء داغ نمبر  
 ۲۷۔ جنوری فروری ۱۹۷۴ء فرمانرواں اسلام نمبر  
 ۲۸۔ جنوری فروری ۱۹۷۵ء علوم اسلامی و مکتب اسلام نمبر  
 ۲۹۔ جنوری فروری ۱۹۷۶ء حسرت نمبر  
 ۳۰۔ جنوری فروری ۱۹۷۷ء اصناف سخن نمبر  
 ۳۱۔ جنوری فروری ۱۹۷۸ء معلومات نمبر  
 ۳۲۔ جنوری فروری ۱۹۷۹ء تنقید اسلام نمبر  
 ۳۳۔ جنوری فروری ۱۹۸۰ء انشائے لطیف نمبر  
 ۳۴۔ جنوری فروری ۱۹۸۱ء غالب نمبر  
 ۳۵۔ جنوری فروری ۱۹۸۲ء اقبال نمبر  
 ۳۶۔ جون جولائی ۱۹۸۳ء نیاز نمبر  
 ۳۷۔ جون جولائی ۱۹۸۴ء تذکرہ تذکرہ نمبر  
 ۳۸۔ جون جولائی ۱۹۸۵ء جدید شاعری نمبر

۳۹۔ سالنامہ جنوری فروری ۱۹۸۶ء کے ہاتھ میں ہے۔ سالناموں کی تاریخ اجراء سے اندازہ ہوا ہو گا کہ نگار، جب تک لکھنؤ میں رہا۔ سالنامہ جنوری فروری میں نکلتا رہا۔ کراچی آ جانے پر یہ تبدیلی ہوئی کہ وہ جون جولائی میں شائع ہونے لگا۔ ۱۹۸۶ء کے سالنامے کو بھی اصولاً انھیں مہینوں میں آنا چاہئے تھا لیکن عملاً ایسا نہ ہو سکا۔

اے بسا آرزو کہ خاک شد



نیاز صاحب کی طبیعت مارچ کے بعد بگڑی تو بگڑتی ہی چلی گئی، اور ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء کی صبح کو آسمان علم و ادب کا وہ تابندہ ستارہ جس سے نہ صرف بزم نگار، بلکہ سارا ایوانِ اردو روشن تھا، غم کی تاریکی میں ڈوب گیا۔ جو زمانہ سالنامے کی اشاعت کا تھا وہ سوگواری و غمگساری کی نذر ہو گیا اور سالنامے کی اشاعت دسمبر سے پہلے نہ ہو سکی۔

زیر نظر خصوصی شمارہ، بڑی جملت اور الجھن میں مرتب کیا گیا ہے اور وہ بھی صرف اس خیال سے کہ نگار کے سالناموں کا سلسلہ ٹوٹنے نہ پائے، پھر بھی یقین ہے کہ آپ اسے علمی و ادبی افادیت اور نگار کی روایت سے الگ نہ پائیں گے۔ ابتداءً ہمارا خیال تھا کہ اس میں نظم و نثر کے جملہ اصناف پر مقالات شامل کئے جائیں۔ لیکن اول اس لئے کہ اس طرح اس کی فصاحت بہت بڑھ جائے گی۔ اور سلسلہ کے دوران اس کی اشاعت ناممکن ہو جائے گی۔ دوسرے اس خیال سے کہ ۱۹۵۷ء میں اصنافِ سخن نمبر شائع ہو چکا ہے۔ زیر نظر سالنامے کو اصنافِ نثر تک محدود کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ اسے اصنافِ سخن نمبر کا تتمہ اور اصنافِ ادب نمبر کے بجائے اصنافِ نثر نمبر خیال کرنا چاہئے۔ جہاں تک میری نظر جاتی ہے اردو میں اب تک اس نوعیت کی کوئی چیز موجود نہیں ہے۔ اس نمبر میں جن اصناف پر بحث کی گئی ہے۔ ان میں سے بعض پر مقالات کی صورت میں ادھر ادھر یقیناً بہت کچھ مل جائے گا۔ بعض پر کتابیں بھی نظر آجائیں گی، لیکن بعض موضوع ایسے ہیں جن پر تلاش کے باوجود آپ کو کچھ نہ ملے گا اور اگر آپ ان سب کے متعلق بہ وقت کچھ جانتا چاہیں تو مجھے یقین ہے کہ آپ کو تاریکی و مایوسی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ یہ نمبر کچھ اور ہو یا نہ ہو، لیکن اس تاریکی و مایوسی کا مداوا ضرور ہے۔

## مولانا نیاز فتحپوری کے خطوط مطلوب ہیں

مولانا نیاز فتحپوری کے مکاتیب ان کی انشاء پر دازی، ندرتِ تخیل اور ظرافت کا بے مثل نمونہ اور علم و ادب کا بیش بہا گنجینہ ہیں۔

### ”ادارہ نگار“

ان مکتوبات کو بہت جلد کتابی صورت میں پیش کرنے کا ارادہ رکھتا ہے، لیکن اس کام کی تکمیل مولانا نیاز مرحوم کے دوستوں، عزیزوں، معقدوں اور حلقہ ”نگار و نیاز“ سے دل بستگی رکھنے والوں کی خصوصی توجہ کے بغیر ممکن نہ ہوگی۔ اس لئے جن حضرات و خواتین کے پاس نیاز صاحب کے خطوط محفوظ ہوں وہ ادراہِ کرم ان خطوط کی فوٹو اسٹیٹ کا پیاں یا قلمی نقلیں مرحمت فرمائیں یا اصل خط ارسال فرمادیں۔ نقل کرا کر یہ خطوط شکر یہ کے ساتھ واپس کر دئے جائیں گے۔



# کہانی اور حسن بیان

(پروفیسر وقار عظیم)

کہانی عجب چیز ہے کہ اس کے کہنے کو بہت آسان بھی کہا گیا ہے اور بہت مشکل بھی۔ آسان تو یوں کہ کہانی انسانی زندگی کے اس عہد کی پیداوار ہے اور اس دور کی یادگار ہے جب انسان کا ہر عمل تکلف سے پاک اور تصنع سے نا آشنا تھا اور مشکل یوں کہ کہانی نے کہانی کہتے کہتے کہنے کے انداز میں اتنے ہنر پیدا کئے ہیں اور اسے ایسے تکلف کی چیز بنا دیا ہے کہ جو اس تکلف کے رموز و اسرار سے یا اس کے فن سے واقف و آشنا نہیں اسے فن بارگاہ کی سے حسن و تاثیر کی سند عطا نہیں ہوتی۔ کہانی ارتقا کی ان گنت منزلیں طے کرتی ہوئی اب ایسے مقام پر پہنچی ہے کہ اس کے کہنے کی ہزار قسمیں اور ہزار طریقے ہیں اور ہر طریقہ، قسم اور اسلوب دوسرے سے زیادہ لطیف اور نازک اور اسی لئے اس کی پرکھ کی کوئی ایسی کسوٹی بنانا اور کوئی ایسا معیار مقرر کرنا جسے اچھے اور برے کی تمیز کا یقینی وسیلہ کہا جاسکے، دشوار اور بعضوں کے نزدیک ناممکن ہے۔ پرکھ کی کسوٹیاں بنائی گئی ہیں۔ فرق و امتیاز کے معیار مقرر کئے گئے ہیں اور قدر و قیمت کے اندازے کی ہیزائیں وضع کی گئی ہیں۔ لیکن بالآخر معیار مقرر کرنے والوں اور ہیزائیں وضع کرنے والوں نے بے بس ہو کر یہ بھی کہا ہے کہ کہانی فن سے بھرپور بھی ہے اور فن سے خالی بھی یا حکیم مغرب کی زبان میں ARTFUL بھی ہے اور ARTLESS بھی۔ لیکن ایک چیز ہے جو فن کے اس ہونے یا نہ ہونے میں یکساں موجود ہے اور وہ ہے کہانی کہنے کا ایسا انداز اور ایسا طریقہ جو سننے والے کو اپنی طرف کھینچے اور پھر کسی اور طرف نہ جانے دے۔ اسی چیز کا نام حسن بیان ہے کہ جب کہانی کہنے والا اس سے کام لیتا ہے تو جو کوئی اس کہانی کو سنتا ہے اس کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور متوجہ ہو کر پھر کسی اور کی بات پر کان نہیں دھرتا۔ کہانی کی پوری تاریخ اور داستان میں بے شمار کردار ایسے گزرے ہیں جو حسن بیان کے اس رمز کے شناسا تھے۔ لقمان کو یہ گڑ آتا تھا۔ گھر کی بڑی بوڑھیاں جن کا اب صرف نام ہی نام باقی رہ گیا ہے اس گڑ سے پوری طرح واقف تھیں اور ہمارا داستان گو جو گھنٹوں ان دیکھی دنیاؤں کی کہانیاں سناتا تھا اور یوں سناتا تھا کہ سننے والے اپنی بستیاں چھوڑ کر اس کے لفظوں کے طلسم کے سہارے خیال کی بستیاں بساتے تھے، اس ہنر میں طاق تھا۔ ان سب کی کہی ہوئی کہانیوں میں سننے والوں کے لئے جو کشش تھی وہ حقیقت میں اسی حسن بیان کا کرشمہ تھا۔ ان سب کہانی کہنے والوں کی کہانیاں اکثر خیالی دنیا کی کہانیاں ہوتی تھیں۔ طلسم و اسرار کی کہانیاں، جنوں ہیروں اور کوہ قاف کی سرزمین کی کہانیاں۔ انسان سے الگ ہٹ کر حیوانوں کی کہانیاں۔ ان سب کہانیوں میں ذاتی تجربے کو بہت کم دخل ہوتا تھا۔ لیکن سننے والا جب انہیں سنتا، ان پر یقین کرتا اور ان کی سچائی پر آمنا و صدقہ دیتا تھا۔ ان کہانیوں کا یہ طلسمی حسن اور یہ سحر انگیز تاثیر لفظوں کے حسن کی بدولت



ہے۔ یہی لفظ میں جنھوں نے ان کہانیوں میں رنگ بھی بکھرا ہے اور نئے کا جادو بھی، اور یہی حسن بیان ہے۔

بیان کا یہی حسن ہے جس نے نعمان اور سعدی کو چیخوت، اور ٹالاشائی کو، غلابیر اور موباس کو، گوئے۔ دکنز اور جوائس کو، میرامن اور نذیر احمد کو ہمیشہ کے لئے زندہ کیا ہے۔ ان کہانی کہنے والوں نے اس وقت کہ جب کہانی اور فن کے درمیان کوئی رشتہ قائم نہیں ہوا تھا اور اس وقت کہ اس کا ایک ایک لفظ فن کی میزان میں تلتا ہے۔ حسن بیان کو اچھی کہانی کا سب سے بڑا رمز اور نکتہ جانا۔ یہی رمز اور یہی راز ہے جس کے سمجھنے والے کہانی کو زندہ رکھنے اور اسے زندگی کی حقیقتوں سے بڑی حقیقت بنانے کی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ لیکن اس خدمت کا حق سچ پوچھئے تو اسی وقت پورا ہوتا ہے جب کہانی کھٹے والا کہانی شروع کرنے سے اس کے ختم کرنے تک اس نکتہ کو فراموش نہ کرے کہ اس نے اگر کسی جگہ بھی حسن بیان کا رشتہ ہاتھ سے دیا تو کہانی کی تاثیر کم ہو جائے گی۔

کہانی بھی دوسرے فنون کی طرح یا ادب کے دوسرے اصناف کی طرح ایک ایسا فن، ایک ایسی صنف، اور ایک ایسا کل ہے جو بہت سے اجزا سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ ان اجزا میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی حیثیت اور اہمیت ہے لیکن یہ حیثیت اور اہمیت اس حیثیت کی تابع ہے جو اس کی کون کون سی تخلیق کے اعتبار سے حاصل ہے۔ کہانی کے اس فنی کل یا وحدت کا تجزیہ کیا جائے اور ان عناصر کی جستجو کی جائے جنھوں نے اسے ایک موثر فنی وحدت بنایا ہے تو اس کی تمہید سے لے کر خاتمے تک یا اس کے ابتدائی فقرے سے آخری جملے تک درمیان میں بہت سے مرحلے آتے ہیں اور انھیں فنی نقطہ نظر سے مختلف اصطلاحی نام دئے گئے ہیں۔ کہانی کی تمہید، اس کا وہ واضح نقطہ جہاں کہانی کا مقصد ہمارے سامنے آتا ہے اور اگر اس نقطہ پر کہانی ایک خاص رخ کی طرف چلتا شروع کرتی ہے اور اس رخ پر چلتے ہوئے اپنی منزل مقصود یا انجام تک پہنچنے سے پہلے کتنے ہی اتار چڑھاؤ۔ یہ جاننا واضع اب اس کے راستے میں آتے ہیں۔ ان سب مرحلوں میں گزرتے ہوئے کہانی کہنے والے کو حسب ضرورت پلاٹ کی فنی اور موثر ترتیب اور سیرت کشی کے مختلف تقاضوں کو پورا کرنے کے علاوہ واقعات کے بیان اور مناظر کی مصوری میں فضا بنانے اور اسے قائم رکھنے کی طرف بھی دھیان رکھنا پڑتا ہے اور جب کہیں جا کر کہانی موثر اور دل نشیں وحدت بنتی ہے۔ غرض تمہید سے خاتمے تک کہانی کہنے والے کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کہانی سننے یا پڑھنے والے کو اس طرح اپنی طرف متوجہ رکھے اور اس کا دھیان کسی اور طرف نہ جائے۔ اس مقصد کے حصول کا سب سے مؤثر و کارآمد ذریعہ حسن بیان ہے۔ کہانی کہنے والا اسی بیان کے حسن سے کہانی کے شروع میں ایک ایسی فضا باندھتا ہے کہ دیکھنے اور سننے والے اس طرف توجہ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ پھر جب وہ اس طرف متوجہ ہو جائیں تو اس کی تمام تر کوشش اس بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ حاصل کی ہوئی توجہ قائم رہے۔ اس کوشش میں کامیابی کا انحصار بھی اس بات پر ہے کہ تمہید کے بعد کے مختلف مرحلوں پر حسن بیان کے مطالبات کو کس حد تک پورا کیا گیا ہے۔

ہم اپنے افسانے کی تار و پود پر نظر رکھیں اور اس تار و پود پر نظر رکھتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیں کہ جن افسانہ نگاروں نے اس صنف میں اپنے لئے کوئی مقام بنایا ہے۔ ان کی کامیابی کا راز کیا ہے تو اکثر صورتوں میں یہی نظر آئے گا کہ کامیاب ہونے والوں کی کامیابی میں سب سے بڑا حصہ بیان کے حسن نے لیا ہے۔ پریم چند، سجاد حیدر، یلدرم، نیاز فتحپوری، علی عباس حسینی، مجنوں گورکھ پوری، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، منٹو، کرشن چندر، اور احمد ندیم قاسمی۔ ہمارے قریب کے زمانے میں انتظار حسین، اشفاق احمد، جیلانی بانو، صادق حسین، اور نوید انجم نے دوسروں کے مقابلے میں حسن بیان کی اہمیت کو زیادہ



”سوسن لیا ہے اس لئے دنوں میں ہمیشہ قائم رہنے والی جگہ بنائی ہے یا اس کے قریب سے پیدا کئے ہیں۔“  
 ”اس قدر جو نکادینے والا زرد رنگ میں پہلے کہیں نہیں دیکھا تھا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے اس کے  
 گالوں پر ہاتھ پھیرا جائے تو تکیوں کے پردوں کی طرح سونے کے ذرے چھٹ کر انگلیوں میں چلے آئیں گے۔“

”وہ آج بھی چلتے چلاتے ریوڑیاں خرید لایا تھا۔ کتے کی دم اور انسان کی عادت، یہ دو چیزیں تو ایسی  
 ہیں جیسی ہو گئیں ہو گئیں۔ بدلتی بدلاتی نہیں۔ دودھ کا جلا چھا چھوٹک پھونک کر پیتا ہے، لیکن اسے تو  
 اتنے پیسے پھونکنے کے بعد بھی عقل نہ آئی تھی۔ کسی خواجہ داے کے پاس اہل ریوڑیاں نظر آئیں اور وہ پھسلا۔“  
 ان میں سے پہلا ٹکڑا احمد ندیم قاسمی کے افسانے ”آتش گل“ کا اور دوسرا انتظار حسین کی کہانی ”اجودھیا“ کی تہمید  
 ہے ان تہمیدوں میں دو کرداروں کا تعارف جس انداز سے کیا گیا ہے اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان میں بات اس  
 اسلوب کی وجہ سے دلچسپ اور جاذب توجہ بنی ہے جس میں وہ کہی گئی ہے۔

”نیا قانون“ منٹو کا مشہور اور فنی اعتبار سے بڑا مکمل افسانہ ہے۔ اس افسانے کا ہیرو جس ”نئے قانون“ کی آرزو  
 میں جی رہا تھا، وہ ایک خاص دن نافذ ہو گیا اور اس نے یہ سمجھ کر کہ آج وہ آزاد ہے اس گورے کی خوب مرمت کی جس نے اسے  
 ایک مرتبہ بہت ذلیل کیا تھا۔ وہ اس گورے کو پیٹ رہا تھا اور مجمع کی طرف دیکھ کر کہہ رہا تھا۔  
 ”وہ دن گئے جب خلیل خاں ناخن اڑا یا کرتے تھے۔ اب نیا قانون ہے میاں۔ نیا قانون!“  
 بے چارہ گورہ اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ بیوقوفوں کی مانند کبھی استاد منٹو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی جرم  
 کی طرف۔

استاد منٹو کو پولیس کے سپاہی تھا نے میں نے گئے۔ راستے میں اور تھا نے کے کمرے میں وہ نیا قانون، نیا قانون؟  
 چلا تار ہا۔ مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

”نیا قانون، نیا قانون کیا ایک رہے ہو۔ قانون وہی ہے؟“ اور اس کو  
 حالات میں بند کر دیا گیا۔“

منٹو کا افسانہ یہاں ختم ہو جاتا ہے اور قاری کے دل پر اثر کا ایک نقش اس لئے چھوڑ جاتا ہے کہ بات بالکل سیدھے  
 سادے اور بے تکلف انداز میں کہی گئی ہے کہ یہ بھی حسن بیان کی ایک صورت ہے۔

صادق حسین کا افسانہ ”سورج مکھی“ یوں ختم ہوتا ہے۔

”سورج ریشمی تیکہ اور سبز ساٹن کی رضائی ساٹن سے لگی۔ کھلے کھلے دروازے میں پڑا نیلا پردہ لہرنے

لگا۔ سورج مکھی نے کوئی چیخ نہ سن کر اپنے چہرے پر سے دونوں ہاتھ ہٹائے ہو کا ایک قطرہ بھی نہ نکلا  
 تھا۔ ہم کر اس نے دروازے کی طرف دیکھا اور پھر کانپتے ہوئے ہاتھ سے آہار پھل برف ایسے گوشت  
 سے محال کر زرد مائیلوں کے فرش پر پھینک دیا۔ اس نے جھک کر دیکھا پلوں نے جامہ پتلیوں پر سائے کر رکھے  
 تھے۔ آج آفتاب کے ماتھے پر پسینہ کی ایک بوند بھی نہ تھی۔ اس کے بے حس ہاتھ بٹنگ کی پٹی سے نیچے ٹنگ



“三三三”

لغات کا تافہ پلٹ کر سمجھنے کی طرف چلنے لگا۔ ایک اچھے افسانے کے خاتمے میں مشاہیر اور تخیل کی مدد سے افسانہ نگار نے جو تصویر بنائی ہے۔ اس کے نقش کو اٹھا کر کرنے کا سہرا حسن بیان کے ہاتھ سے کہ اگر افسانہ نگار بات چیت سے اور سوچے سمجھے انداز میں، لفظوں کی صحیح قدر و قیمت محسوس کر کے نہ کہتا تو تصویر کا نقش اتنا نمایاں اور واضح نہ ہوتا جتنا کہ اب ہے۔

کہانی کی تمہید اور خاتمے کے علاوہ اس کی فصاحت و بندوبست میں جس سے افسانہ نگار کو کہانی کے ہر حصے میں کام لینا پڑتا ہے اسے اسی حسن بیان سے سہارا ملتا ہے۔

”رات بے بیگ چلی گئی۔ چاند جو بن پر تھا۔ گاؤں پر ایک پر اسرار خاموشی طاری تھی۔ کبھی کبھی کتوں کے بھونکنے کی آواز آجاتی۔ اس وقت رہٹ کی چرخ کی اس پس کوئی جنگلی بلا بیٹھا دم ہلا رہا تھا اور نہایت اہٹاک کے ساتھ میاؤں میاؤں کر رہا تھا۔“

یہ ہے بلونت سنگھ کے افسانہ "جنگا" کا ایک چھوٹا سا منظر اور:

" زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دُعا مانگنے کے لئے منہ نیلا بیلا کئے گلی گلی ٹپیں بجاتے پھرتے اور چلاتے۔ ————— برسرِ ارم دفعہ کے سے بڑھیامرگی فاتحہ سے ————— گرمیوں کی بارش نکلنی تو وظیفہ کیا جاتا۔ ————— پالتی گھوڑا پاکی، جے کہنیا لال کی، ذہنی اور نفسیاتی پس منظر چونکہ یکساں تھا۔ لہذا غیر شعری طور پر APPROACH بھی ایک ہی تھی "

یہ قرۃ العین حیدر کے افسانے "جلاوطن" کا ایک نمونہ ہے جس میں بیان کی قدرت نے ایک اہم مشاہدے کو لکھنے والے کے علاوہ پڑھنے والے کا تجزیہ بھی بنادیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے "گنڈاسا" کا ہیرو کشتی لڑتے ہوئے جب یہ خبر سنتا ہے کہ اس کا باپ قتل ہو گیا تو اٹھاڑ سے نکل کر اپنے گھر کی طرف بھاگنا شروع کرتا ہے اور افسانہ نگار کہتا ہے کہ :

"مولا کے جسم کا تانبا گاؤں کی گلیوں میں کوندے بکھیرنا ڈاجا رہا ہے۔"

”مولا کے جسم کا تابناک گاؤں کی گلیوں میں کوندے بکھیرنا ازا جا رہا ہے۔“

اور پھر صادق حسین کے افسانے "خون کی پگڈنڈی" میں سجاد اقبال کی اسی آگ میں جلتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔

”اک کے پڑے کی شاخیں اس کے کھردے پاؤں کے نیچے دب کر سفید سفید لعاب ٹپکانے لگیں۔ مٹی کے

وہیے اس کی ایڑیوں کے نیچے آکر چرچر ہو گئے..... ہر ملک کے دونوں طرف شیشم کے بلند و بالا درختوں کی

خطابیں کھڑی تھیں جن کی پرچھائیاں آپس میں گڈاڑ ہو کر ایک طویل سائے کی صورت میں یہاں سے وہاں

ہمارے بھائی ہو گئے تھے۔

یہ بھی حسن بیان ہے۔ لیکن حسن بیان خواہ سادگی کی صورت اختیار کرے خواہ رنگینی کی۔ خواہ اس پر استعارے کا پردہ

پڑا ہوا ہو خواہ کٹائے گا، اس کا ظہور اسی وقت ہوتا ہے جب کھٹنے والا کہی جانے والی بات اور بات کہنے کے اسلوب میں

صحیح رشتہ قائم کرے اور یہ بات محض عداوت نہیں ہوتی، اس کی پرورش خون جگر سے ہوتی ہے۔



# اردو افسانہ — ایک گفتگو

پرفیسر سید احتشام حسین

آپ مجھے معاف کریں گے۔ میں بالکل گفتگو کی ابتداء ہی میں یہ بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ کو نقادوں میں بھی اور عام پڑھنے والوں میں بھی دو قسم کے لوگ ملیں گے اور ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان سے باہر زیادہ ملیں گے جن کے لئے ادبی معیار کا سوال دو صورتوں سے حل ہوتا ہے۔ کیا جو کتابیں (BEST SELLERS) کہلاتی ہیں جو زیادہ چھپتی ہیں، زیادہ بکتی ہیں۔ وہ اعلیٰ ترین کتابیں ہیں یا ان کے علاوہ وہ کتابیں بھی، جن کو چند نقاد یا چند پڑھنے والے لوگ پسند کرتے ہیں؟ یہ سوال ایسا پیچیدہ سوال ہے جس کا جواب میرے خیال میں کسی حالت میں بھی تشفی بخش شکل میں ابھی تک نہیں دیا جاسکا۔ اس سلسلے میں میں نے کہیں پر ایک دلچسپ واقعہ کا حوالہ دیا ہے۔ اس وقت بھی اُس کا ذکر کرنا چاہتا ہوں کہ فرانس میں مولیر اور راسین جیسو عظیم الشان ڈرامہ نگاروں کے کچھ ہی دنوں کے بعد ایک موسیو اسکراب نے نئے ڈرامے لکھنے شروع کئے اور بہت سے ڈرامے لکھے۔ ان کی ہر لغزیزی کا یہ عالم تھا کہ جب ان کے ڈرامے کھیلے جاتے تھے تو تہل کھنے کی جگہ نہیں رہتی تھی اور ایسا ہجوم ہوتا تھا کہ لوگوں کو تھپڑ کے اندر داخل ہونا ایک مشکل کام بن جاتا تھا۔ لیکن اس وقت کے سب سے بڑے نقاد گاشے نے جب اس کے ڈرامے پڑھے اور ان ڈراموں کو تھپڑ میں جا کے دیکھا تو اُس کو سخت دھکا لگا۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اسکراب کی حالت وہ ہے جو عطائیوں کی ہوتی ہے جو محض اپنی لغافی اور وقتی باتوں سے محفل کو گردیدہ کر لیتے ہیں درحقیقت اس کے ڈراموں میں نہ کوئی طاقت ہے اور نہ جان ہی اور نہ وہ ایسے ہیں جو اعلیٰ ادب میں شائع کئے جائیں۔ گاشے کو خیال ہوا کہ اس کا پول کھولنا چاہیے چنانچہ اس نے اپنے اس خیال کو علی جامہ پہنانے کے لئے پانچ سال تک مسلسل موسیو اسکراب کے خلاف مضامین لکھے۔ اس کے ڈراموں کے عیوب بیان کئے۔ ان کی خامیاں لوگوں پر روشن کیں۔ ان کو بتایا کہ اس کا نام مولیر اور راسین کے ساتھ لینا ایک ادبی جرم ہے۔ لیکن پانچ سال کی کوشش میں اس کو اتنی بھی کامیابی نہیں ہوئی کہ تھوڑے سے لوگوں کو بھی اس سلسلے میں اپنا ہم خیال بنا سکتا۔ یوں اس کے کہ جو چند نقاد اُس کے دوست تھے اور اس کی طرح کے سوچنے والے تھے۔ اُن کو تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ حقیقت یہ ایک صحیح بات کہہ رہا ہے لیکن عام طور پر لوگوں کو یہ محسوس ہوتا تھا کہ بھٹی ہم دیکھنے جاتے ہیں اور ہمیں ڈرامے اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ لطف آتا ہے، اب اس کے سوا اور کیا چاہیے؟

تھک کر گلیٹھ نے خود کھاکہ میں تھک گیا اور میں نے اسکراب کی مخالفت کا ارادہ ترک کر دیا اور یہ محسوس کیا کہ غالباً میں جو چیزیں ڈراموں میں ڈھونڈ رہا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں ڈھونڈتے۔ جو چیزیں میں دیکھنا چاہتا ہوں وہ دوسرے لوگ نہیں چاہتے یہ نقطہ نظر کا وہ فرق ہے جو ہر حال میں باقی رہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج فرانس کے ادب کی تیاج میں موسیو اسکراب کا نام کہیں بہت باریک سا لکھا ہوا ہے گا اور مولیر اور راسین کے نام بہت ہی اعلیٰ پائے کے ادیبوں میں اور اعلیٰ پائے کے ڈرامہ نگاروں میں صرف فرانس بلکہ دنیا کی ادبی تیاج میں بہت روشن حرفوں میں دکھائی دیں گے۔ لیکن اُس وقت حالات بدلے ہوئے تھے۔ اُس وقت گاشے کا جو تصور تھا وہ اس



محافظ سے تھا کہ وہ ادب کی جن اعلیٰ قدروں کو پیش نظر رکھنا چاہتا تھا۔ اُن پر موبیوس اسکرائب کا فن پورا نہیں اترتا تھا۔ اُس کے اصول ان دراصل پر منطبق ہوتے تھے۔ لیکن اُس وقت جو مانگ تھی۔ اُس وقت کا جو مطالبہ تھا۔ اُس وقت کی جو فضا تھی اس میں موبیوس اسکرائب کو اعلیٰ پائے کی جگہ حاصل ہو گئی۔

تو میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ ہم بھی جب افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو اس میں لامحالہ اس بات کو پیش نظر رکھنا ہوگا کہ کیا محض کسی افسانہ نگار کی ہر دلعزیزی، اُس کا زیادہ پڑھا جانا، اُس کی کتابوں کا زیادہ شائع ہونا، بازار میں اُس کی مانگ کا ہونا، اُس کے اعلیٰ افراز نگار ہونے کا معیار CRITERIA ہو گا یا افسانے کی کچھ اندرونی خصوصیات ہوں گی۔ کچھ اس کے فنی لوازم ہوں گے یا اس کا کوئی معیاری پیمانہ ہو گا جس کی مدد سے اس کو جانچنے کی کوشش کریں گے۔ یہ سوال ہمارے سامنے ہے گا حالانکہ اس کا جواب بھی اس اضافی عنصر کا تابع ہے گا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا تھا۔

جو شخص افسانے کے فنی مزاج کا وہی طرح تصور نہیں رکھتا۔ جو شخص افسانے میں اُن خصوصیات کو اور اُن معیاروں کو پیش نظر نہیں رکھتا جو عالمی ادب پر تسلیم کئے گئے ہیں اس کے لئے ایک افسانہ اور دوسرے افسانے میں جو چیز ماہ الامتیاز ہوگی، جو چیز فرق پیدا کرنے والی ہوگی، وہ مرث اُس لمحے کی لذت ہوگی جس لمحے میں پڑھنے والے نے وہ افسانہ پڑھا ہے۔ اس کے پڑھنے سے اُس کے جسم میں جو جھجھری پیدا ہوئی، جو لطف پیدا ہوا۔ جو تفریح کا عنصر حاصل ہوا۔ اور تھوڑی دیر کے لئے اس نے اُس میں وہ خوبیاں محسوس کیں جو ایک اچھے افسانے میں ہونی چاہئیں ان کی بناء پر اس کا جو میلان اور ہر ہو گا یا اس کی پسندیدگی جو اس افسانے کے لئے ہوگی وہ ان تمام اعلیٰ افرازوں کو مانڈ کر لے گی جن کے لئے ہم یا آپ یا کوئی نقاد بحث کر کے یہ نتیجہ نکالے گا کہ یہ اس کے پسندیدہ افسانے سے بہتر افسانے ہیں۔ اس کی ابتدائی پسند اس کا پہلا تاثر، وہ جس شکل میں اس افسانے کو پڑھ کر اُس سے لطف حاصل کر رہا ہے، وہی اُس کا معیار بن جاتا ہے اس وجہ سے جب ہم اردو افسانے کے متعلق گفتگو کریں گے تو لامحالہ ہمارے سامنے یہ مسئلہ کئے گا کہ ہماری پسند کیا گیاں۔ افسانوں کو جانچنے اور تولنے کے طریقے بہت کچھ اس بات پر مبنی ہوں گے کہ ہم افسانے کو کس نقطہ نظر اور کس معیار سے پڑھ رہے ہیں۔ میں ان اُصولی بحثوں کا تذکرہ یہاں محض ضمتاً کرنا چاہتا ہوں جن کا ذکر بار بار ہمارے سامنے آتا رہا ہے مثلاً یہ کہ افسانے کا حقیقتہً مقصد کیا ہے یا اسے ادب کا مقصد کیا ہے؟ مختصر افسانے کا مقصد کیا ہے کہ ہم افسانے کے ذریعے کسی مخصوص خیال کو دوسروں تک پہنچائیں۔ یا یہ کہ ہم تھوڑی دیر کے لئے اُس سے تفریح حاصل کریں۔ افسانے کا مقصد کیا ہے کہ ہم اس کے ذریعے سے انسانی زندگی کی تصویر دیکھ لیں یا کسی فلسفہ حیات سے رُومشاس ہوں۔

اس طرح کے ادب بہت سے سوالات پیش ہو سکتے ہیں اور اسی چیز پر ایسے اختلاف ہوں گے کہ میں اد آپ اور ہم میں سے جتنے لوگ یہاں پر موجود ہیں سب کسی ایک افسانے کے متعلق یا فن افسانہ نگاری کے متعلق اپنی اپنی رائیں الگ پیش کرنے پر مجبور ہوں گے اور معیار کے متعلق اتنا مشکل ہی سے ہو سکے گا۔ مقصد کے سوال پر مجھے ایک کتاب یاد آئی۔ کیونکہ ادبی اظہار کے سلسلے میں یہ بحث بے حد اہم ہے ایک مختصر سی کتاب ہے جو آپ میں سے بعض لوگوں نے شاید دیکھی ہو۔ نام ہے WHY DO I WRITE اس میں تین انگریز ادیبوں کے خطوط ہیں۔ جو ایک دوسرے کو انھوں نے اسی مسئلے پر لکھے ہیں کہ لکھنے کا اصل مقصد کیا ہوتا ہے۔ یہ تینوں ادیب ناول نگار اور افسانہ نویس ہیں جن کے نام ہیں گرہم گرین۔ الزابتھ بادلن اور پرچمپٹ۔ ان لوگوں نے اپنے خطوط میں اس بات پر بحث کی ہے کہ ہم جو لکھتے ہیں کیا اس کا کوئی مقصد ہو سکتا ہے؟ یا ہونا چاہیے؟ بہت تھوڑے سے فرق کے ساتھ تینوں نے تقریباً ایک سی باتیں کہیں ہیں اور ہر جگہ نے بہت واضح لفظوں میں یہ کہا ہے کہ میں جب کوئی افسانہ لکھتا ہوں تو میرے پیش نظر یہ ہرگز نہیں ہوتا کہ اس افسانے



کے ذریعے کسی خاص قسم کا نقطہ نظر یا کسی خاص قسم کا خیال لوگوں کے دلوں میں پیدا ہوگا۔ کسی کے دل میں کوئی خیال پیدا ہوتا ہے تو ہوا کرے چنانچہ اس نے خود مثال دی ہے کہ میں نے ایک افسانے میں اسپتال کی خستہ بیویوں کا ذکر کیا اور جب وہ افسانہ چھپا تو میرے پاس متعدد خطوط آئے کہ آپ نے بڑی خوبی کے ساتھ اسپتالوں کے اندر کی خامیوں اور مریضوں کو جو پریشانیوں لاحق ہوتی ہیں، ان کی طرف توجہ دلائی ہے۔ میں نے اس کے جواب میں بہت سخت خط لکھا کہ میرا ہرگز یہ منشاء نہیں تھا کہ میں اسپتالوں کی ان خامیوں کا تذکرہ کروں کہ اس سے کوئی شخص یہ سمجھ کہ میں نے اسپتال کی برائیوں اور خرابیوں کی طرف اس افسانے کے ذریعے سے توجہ دلائی کی کوشش کی ہے۔ میں نے تو صرف ایک کہانی لکھی ہے۔ یہ تو کیا ایک انتہا پسندانہ نقطہ نظر ہوا۔ یہ صحیح ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار نے جس وقت اس افسانے کو لکھا، اس کا یہ مقصد نہیں تھا کہ وہ مصلح قوم، رہبر یا لیڈر بن کر کوئی بات کہے۔ یا کسی سماجی مسئلے کی حیثیت سے وہ کسی ایک نظام کو بدل کر کسی دوسرے نظام کو لانے کی کوشش کرے۔

لیکن افسانے کا چونکہ بنیادی عنصر زندگی ہے اس وجہ سے لامحالہ وہ جس چیز کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ تصویر اتنی زیادہ کسی خاص اسپتال کی حالت پر منطبق ہوتی کہ وہ لوگ جو اس کے تجربے میں شریک تھے ان سب کے لئے اس افسانے میں وہ صداقتیں دکھائی دے گئیں جو پرتھوکتے دیکھی تھیں۔ اس سے بحث نہیں کہ وہ کسی کو انھیں دکھانا یا ان کی طرف توجہ کرنا چاہتا تھا یا نہیں۔ اس لئے جو دنیا کے عظیم ترین افسانہ نگار جیوٹاں اور چیخوف ہیں ان کے متعلق بار بار یہ بات کہی گئی ہے کہ وہ آپاساں نے زندگی کو تراش کے اس طرح سے ہمارے سامنے پیش کیا ہے کہ ہم اس کی تصویر ہو ہوں اس طرح دیکھ لیتے ہیں جیسی کہ وہ ہے اور چیخوف کے یہاں بھی زندگی ہی زندگی ہے۔ بلکہ اکثر تو وہ خود زندگی سے بھی بڑا ثابت ہوتا ہے۔ جنھوں نے یہ نقطہ استعمال کئے ہیں۔ معلوم نہیں ان کے دل میں کیا ہوگا لیکن میں اس سے بعض وقت یہ سمجھتا ہوں کہ کبھی کبھی چیخوف کے یہاں زندگی کے ان مسائل کی طرف اس طرح اشارہ ہو جاتا ہے جو زندگی کی اصلاح سے متعلق ہے یا وہ زندگی کی ایسی تصویر دکھا دینا چاہتا ہے جیسی کہ اس کو ہونا چاہیئے۔

موریا ساں کے یہاں یہ صورت عام طور پر نہیں پائی جاتی، بلکہ موریا ساں زندگی جیسی ہے ویسی ہی پیش کر دیتا ہے۔

تو ان دو عظیم ترین افسانہ نگاروں کے یہاں جو اس وقت تک دنیا کے لئے ماڈل تسلیم کئے جاتے ہیں، افسانہ نگاری زندگی کی عکاسی، تشریح اور تبصیر ہے۔ ان دونوں کے لئے بھی جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس کے سوا ہمارے سامنے کوئی پہلو نہیں آتا کہ زندگی کی ترجمانی یا زندگی کے نقوش یا زندگی کی تصویر پیش کرنے میں کون کس پر صفت لے گیا ہے اور کس نے اس کو بہتر شکل میں پیش کیا ہے اگر ہم اس بات کو تسلیم کر لیں تو بڑی آسانی کے ساتھ اردو افسانے کی مختصر تاریخ کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ یہ میں کوئی بڑی تحقیقی یا علمی باتیں پیش نہیں کر رہا ہوں۔ انھیں آپ بھی جانتے ہیں۔ آپ کو مرثیہ یاد دلانا ہے کہ افسانہ زندگی کا ادبی نقش ہے۔

آپ کو معلوم ہوگا کہ چاہے دنیا میں مختصر افسانے کی عمر بڑی ہو حالانکہ وہ بھی بہت بڑی نہیں ہے، لیکن جہاں تک اردو کا تعلق ہے اردو میں اس کی عمر ساٹھ سال سے زیادہ نہیں۔

میں جب مختصر افسانے کا ذکر کرتا ہوں تو میرے پیش نظر وہی مختصر افسانے ہیں جو مغربی ادب سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔ ان کہانیوں، حکایتوں یا چھوٹے چھوٹے ایسے قصوں کا ذکر نہیں جو پنج قمر یا قصہ چار درویش میں پائے جاتے ہیں۔ اگر ہم قصہ چار درویش میں سے چار یا پنج حصے الگ کر لیں اور ان کو افسانے کی شکل دے لیں۔ یا فسانہ آزاد میں سے کوئی ٹکڑا نکال لیں اور اس کو افسانے کی شکل میں پیش کریں جیسو کہ رنگے سیار وغیرہ کو اکثر پیش کیا گیا ہے تو کہانی کے بنیادی عنصر کی وجہ سے انھیں قصہ کہا جاسکتا ہے لیکن وہ مختصر افسانے نہیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کسی ناول یا کسی کہانی یا داستان کا کوئی ٹکڑا ہمارے سامنے مختصر افسانے کی شکل میں آجائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ کسی حد تک اس کے لکھے کا جو ڈھنگ ہے وہ بھی اس جگہ پہنچ جائے جہاں ایک مختصر افسانہ نویس اسے فن کے نقطہ نظر سے لے جانا چاہتا ہے۔



لیکن حقیقت وہ غیر شعوری طور پر ایسے حصے بن گئے جن کو آج ہم مختصر افسانے کے نقطہ نظر سے دیکھ رہے ہیں۔ لکھے والوں کے سامنے نہ تو مختصر افسانہ نویس کا کوئی فن تھا اور نہ کوئی شعور انھیں یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ ایک نئی ادبی صنف میں لکھ رہے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ جب اس نئی صنف میں لکھنے کا ہمارے یہاں شعور پیدا ہوتا ہے وہ سرفلور کے بعد کا زمانہ ہے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی پرچوں میں ان کے نولے ملتے ہیں۔ میں یہاں پھر کوئی تحقیق نہیں پیش کرنا چاہتا ہوں کہ پہلا افسانہ کون سا لکھا گیا ہے یا کس نے لکھا ہے۔ یہ بتانا تو بہت مشکل ہے، لیکن ابتدائی بیسویں صدی کے بعض رسائل میں بعض ترجمے ترکی۔ فرانسیسی اور مغرب کی دوسری زبانوں کے ایسے شائع ہونے لگے تھے جنھیں افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ رسالہ مخزن وغیرہ میں ان کی اشاعت سے لوگوں کی توجہ اس طرف ہوئی کہ اس فن کو بھی ترقی دینا چاہیے۔ ہندوستان کی چند دوسری زبانوں میں جیسو بنگالی۔ گجراتی۔ مرہٹی اور تامل ہیں۔ ان میں مختصر افسانے غالباً پہلے سے لکھے جا رہے تھے لیکن وہ مختصر افسانے بھی مغرب ہی سے متاثر ہو کر لکھے جا رہے تھے۔

جہاں تک اردو میں مختصر افسانے کا تعلق ہے۔ میں کسی حد تک یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ بیسویں صدی کی پیداوار ہے۔ بیسویں صدی میں ہی ہم کو جو ابتدائی افسانہ نگار ملتے ہیں ان میں دو نام نمایاں طور پر نظر آتے ہیں ایک سجاد حیدر یلدرم کا۔ دوسرا پریم چند کا۔ دونوں کی افسانہ نویسی کی ابتداء کم و بیش ایک ہی زمانے سے ہوتی ہے۔ پریم چند کا جو پہلا افسانہ ملا ہے وہ ۱۹۰۵ء کا لکھا ہوا ملا ہے۔ عنوان ہے: "دنیا کا سب سے انمول رتن" اور انھوں نے اس افسانے کو اپنی بعد کی تحریروں میں خود بھی اپنا پہلا افسانہ قرار دیا ہے۔ جو لوگ کہ افسانوں پر کام کر رہے ہیں ان کو بھی غالباً اس سے پہلے کا کوئی ایسا افسانہ نہیں ملا ہے جس کو باقاعدہ افسانہ کہہ سکیں اس طرح ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم ۱۹۰۵ء سے اس کی باقاعدہ تاریخ شروع کر سکتے ہیں۔ دوسرا شخص جس کا میں نے نام لیا سجاد حیدر یلدرم ہیں۔ انھوں نے بھی مغربی ادب کے اثر سے اور ترکی کی افسانہ نویسی کا مطالعہ کرنے کی وجہ سے۔ کیونکہ ترکی پہلے ہی یورپ سے متاثر ہو چکا تھا۔ بعض ترجمے پیش کئے تھے۔ بعض افسانے لکھے تھے۔ انھیں سے ہم اردو افسانے کی ابتداء کرتے ہیں۔

میں نے اپنے ایک مضمون میں حال ہی میں لکھا ہے کہ انگریزی کو جیسے (WASHINGTON IRVING) اور ایڈگر ایلن پول مل گئے تھے اور انھوں نے اس فن کو ہاتھ میں لینے ہی بلندیوں پر پہنچا دیا، اسی طرح اردو کی یہ خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فن کار اس کو ابتداء ہی میں مل گئے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم۔ اور دونوں نے اسے گھٹیوں چلنے سے بچالیا اور اسے شروع ہی میں جوان بنا کر پیش کر دیا۔ یہ بات میں نے اس لئے کہی تھی کہ اس ابتدائی شکل میں بھی جو افسانے ہیں ملتے ہیں وہ اسی بنیادی حقیقت کی وجہ سے اہم ہیں کہ وہ ہندوستانی زندگی کی بعض ایسی ہیئتیں پیش کرتے ہیں جو اس زمانے کے لئے پسندیدہ تھیں۔ اُس زمانے کے لوگوں کو متوجہ کرتی تھیں، یا ذہنوں کے لئے ایک سامان فکر اکٹھا کرتی تھیں۔ جب ہم ان افسانوں کو دیکھتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانہ نویسوں نے کوشش اس بات کی کی ہے کہ اپنے ابتدائی دور میں بھی مغرب ہی کو پیش نظر رکھ کے افسانہ نویسی کریں۔ اس میں سجاد حیدر یلدرم زیادہ آگے تھے۔ اب ذرا ان دونوں کو زندگی کے آئینے میں دیکھنا چاہیے۔

پریم چند کے ابتدائی افسانوں کے متعلق میں کوئی لمبی تقریر نہیں کروں گا۔ صرف اتنا ہی کہوں گا کہ پریم چند کے ابتدائی افسانے داستانی نفاذ رکھتے ہیں چنانچہ اگر آپ نے "شیخ مخمور" یا "دنیا کا سب سے انمول رتن" یا دوسرے ابتدائی افسانے پڑھے ہوں۔ یا سوز و گم کو دیکھا ہو جو چھپنے کے کچھ ہی دنوں بعد ضبط کر لی گئی اور جلد دی گئی، تو آپ کو اندازہ ہو گا کہ یہاں وہ زندگی پیش کی گئی ہے جو اس سے پہلے قلمی کہانیوں میں نہیں ملتی۔ جب وہ کتاب چھپی اور اس کے بعض افسانے "زمانہ" میں پہلے ہی چھپ چکے تھے تو ایسا محسوس ہوا کہ کہانی کہنے کا شعور۔ ہماری افسانہ نویسی ایک ایسے راستے پر چل پڑی ہے جو اس سے پہلے موجود نہیں تھا،



یقیناً پریم چند کی اُس زمانے کی زبان بناؤٹی ہے۔ سرشار کے اثر سے بوجھل ہے۔ اس میں ایک داستانی فضا ہے۔ شہریت اور رنگینی ہے۔ جن سب باتوں سے بعد میں انھوں نے چھٹکارا حاصل کر لیا۔ یہ ساری کی ساری چیزیں ان کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہیں۔ ان کے کہنے کا ڈھنگ بھی کم و بیش وہ ہے جو حاتم طائی کے قصوں میں پایا جاتا ہے۔ یعنی حقے کو دلچسپ بنانے کے لئے اس کے اندر ایک رمزہ انداز۔ ایک طلسمی فضا دینا جو عام طور پر حقیقت کی حیثیت سے ہماری نگاہوں کے سامنے نہیں ہے۔ لیکن ان کا بنیادی تصور حب وطن اور ہندوستان کی تمدنی اور آزادی کی جدوجہد کی تصویر کشی ہے جو ابتدائی شکل میں تھی۔

یاد رہے اس چیز کی طرف توجہ نہیں کی، بلکہ انھوں نے ایک دوسرے کو اپنے فن کا مرکز بنایا۔ وہ یہ دیکھتے تھے کہ سراج میں عورت کا مقام کیا ہے، عورت اور مرد کی محبت سے زندگی کس طرح خوب صورت بن سکتی ہے، اس لئے انھوں نے اپنے افسانوں کی بنیاد محبت پر رکھی۔ ان کے یہاں محبت کا وہ بڑا تصور نہیں تھا جو پریم چند کا تھا۔ بلکہ وہ محدود تصور تھا جو گھریلو زندگی اور خاص طور پر محبت کی زندگی کا ہوتا ہے۔ اسی کو انھوں نے افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کے خیالستان اور حکایات و احساسات میں جتنے بھی افسانے ہیں ان کا مرکزی تصور یا تو عورت ہے یا محبت۔ وہ دونوں میں توازن کی تلاش میں ہیں جس سے محبت کی زندگی خوش گزار ہو سکے کیونکہ ہندوستانی سراج میں قدیم پرستی اور پست حالی کی وجہ سے عورت اور مرد کے درمیان بڑی خلیج حامل تھی۔ اور محبت ایک طرح سے گویا شجر منوطہ کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس وجہ سے ان کا اس وقت قلم اٹھانا اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ترکی کا انقلاب دیکھ چکے تھے اور باہر کی عورتوں کی تحریکات سے واقف تھے اور خاندانی زندگی کے انتشار سے متاثر تھے اس لئے جب انھوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا تو ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے بھی ہندوستان کی ایک دکھتی رگ پکڑ لی ہے۔ پریم چند کی طرح وہ بھی ہندوستانی سراج کے ایک مخصوص پہلو کو گرفت میں لانے کی کوشش کر رہے تھے لیکن چونکہ دونوں کا نقطہ نظر الگ الگ تھا اس لئے میں نے بار بار اس خیال کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اردو افسانے میں اُس وقت سے ہم کو تقریباً دو متوازی لہریں چلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں ایک کی رہبری پریم چند کر رہے ہیں اور دوسرے کی سجاد حیدر یلدرم۔

میں اُس وقت کے بہت سے افسانہ نگاروں کے نام نہیں لوں گا۔ صرف مجھے یہ کہنا ہے کہ پریم چند نے جس دنیا کو دیکھا تھا اُس کو یلدرم اور ان کے ساتھیوں نے نہیں دیکھا۔ ہندوستان کی وہ زندگی جو دیہات میں تھی۔ جو عوام میں تھی۔ ان پر وہ لوگوں میں تھی۔ اس زندگی کو ان لوگوں نے نہیں دیکھا۔ ان کا تصور محض متوسط طبقے یا اعلیٰ طبقے کے ان لوگوں تک محدود رہا کہ چرچے لکھتے تھے اور محبت کی تلاش میں تھے۔ رومانی زندگی بسر کرنے کی وہ دسی ہی آزادی چاہتے تھے جو مغربی ممالک میں پائی جاتی تھی اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان دونوں کے نظریات مختلف ہیں ایک حیثیت سے دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی پریم چند نے زندگی کی جو تصویریں پیش کیں ان میں انھوں نے ایک مخصوص طبقے اور اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے کی اُن عاشقانہ اور جنسی بے جینوں اور ہنگامہ آرائیوں کو، جو ان کے دلوں میں پیدا ہو رہی تھیں، نظر انداز کر دیا۔ یلدرم نے جس دنیا کو پیش کیا وہ عام لوگوں کو نظر انداز کرتی تھی۔ عام لوگوں سے یہاں پر کان مزدور اور ایسے ہی لوگ مراد ہیں جو اس سے پہلے افسانے کا موضوع نہیں بن سکے تھے یہ دونوں شاخیں ہماری افسانہ نویسی میں ایک ہی وقت میں اور قریب قریب بھٹوئیں۔ وہ کسی جگہ پر ایک دوسرے سے مل بھی گئیں اور کبھی ایک دوسرے سے اتنی دُور چلی گئیں کہ ہم نے یہ محسوس کیا کہ جو یلدرم کے رنگ ہیں لکھنے والا ہے وہ رومانی انسانہ نگار ہے اور جو پریم چند کے رنگ ہیں لکھنے والا ہے وہ حقیقت پسند۔ ہم نے مرنے کے طور پر یقیناً اُس کی کئی کرنی۔ حالانکہ یہ تقسیم بہت زیادہ سائنسی ناک نہیں کیونکہ پریم چند بھی اپنی ابتدائی دور میں رومانی نقطہ نظر رکھتے تھے۔ جذبات کے راستے سے مسائل کی حد تک پہنچنا چاہتے تھے۔ زندگی کو ایک خاص طرح سے



رومانوی عینک سے، تختی بی عینک سے دیکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ غالباً اس کا سبب یہ ہوگا کہ زندگی پر اس وقت اُن کی گرفت اتنی مضبوط تھی جیسی بعد میں ہوئی۔ یلدرم میں حقیقت پسندی کا عنصر تھا اور وہ اس طرح رد نہا ہوتا تھا کہ وہ متوسط طبقے کے اند، خاص طور پر مسلمانوں کے متوسط طبقے کے اند جو مسائل شادی بیاہ کے سلسلے میں اور محبت کی آزادی کے سلسلے میں پیش آتے تھے یا گھریلو زندگی میں جو ایک دوسرے سے محبت کی جاتی تھی اور اس میں جو رکاوٹیں پڑتی تھیں ان کی طرف توجہ دلاتے۔ حقیقت پسندی کا عنصر تھا لیکن اُن کا مرکز اور محور خالی وہ رومانی محبت بن گئی تھی جو عورت اور مرد میں پیدا ہوتی ہے اور کبھی شادی کی شکل میں اور کبھی ناکامی کی شکل میں افسانہ بنتی ہے اس وجہ سے یہ کہنا کہ ایک خالص ترقی پسند اور حقیقت پسند تھا اور دوسرا خالص رومانی، بہت صحیح نہیں۔ دونوں کے یہاں یہ دونوں عناصر کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں۔ لیکن جس چیز کی افراط اور بہتات ہے اس کی بنیاد پر ہم قیاس کرتے ہیں کہ پریم چند کا قلم حقیقت پسندی کی طرف جارہا تھا اور یلدرم اور ان کے ملنے والے رومانیت کی طرف جاتے تھے چنانچہ اس کے بعد جو مترنیں آتی ہیں اُن میں یہ چیز اور واضح ہوتی ہے مثلاً نیاز فچوری صاحب نے خود مجھ سے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ افسانہ نگاری کی طرف ان کی توجہ یلدرم کی وجہ سے ہوئی۔ یلدرم سے ان کی ملاقات ہوئی۔ گفتگو ہوئی انھوں نے ان کو بے حد متاثر کیا۔ اور انھوں نے بھی افسانہ نگاری شروع کر دی۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو افسانہ نگاری میں تقریباً ان کا ایک شاگرد تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن فرق یہ ہو گیا کہ نیاز فچوری کے یہاں زبان اور بیان کی لذت کی طرف توجہ بڑھتی چلی گئی اور ان کی افراط مزاج کے ساتھ دوسرے اثرات مثلاً سیگور کے ادب لطیف اور ابو الکلام کی خطابت کے اثرات اور کئی دوسری چیزوں نے بل کر اُن کو یلدرم سے بھی دُور کر دیا یعنی انھیں ایک ایسی رومانی فضا میں پہنچ دیا جہاں حقیقتیں محض خیال کے روپ میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ کبھی کبھی اُن کے افسانوں میں رد کچھ حقیقتیں بھی مل جاتی ہیں۔ جیسو اُن کا ایک مختصر مجموعہ ہے "نقاب اٹھ جلنے کے بعد" اس میں جتنے بھی افسانے ہیں وہ سماج حقیقتوں پر منتقل رکھتے ہیں۔ اگرچہ اُن کے یہاں سوچنے کا ایک خاص طریقہ ہے رومانوی انتہا پسندی کہہ سکتے ہیں۔ اس کو بنیاد بنا کر انھوں نے اپنے افسانوں کی تخلیق کی ہے لیکن حقیقت پسندی کا کوئی نہ کوئی پہلو ان افسانوں میں ضرور پایا جاتا ہے اب اگر میں ————— کسی قدر تفصیلات میں جاؤں تو یہ عرض کروں گا کہ اُس عہد میں آزادی کی جدوجہد کے سلسلے میں ایک رُخ ہماری زندگی میں یہ بھی پیدا ہو گیا تھا کہ جہاں ہم سیاسی آزادی اور سماجی آزادی کا مطالبہ کر رہے ہیں وہیں ہم کو ان مذہب پرستوں سے بھی آزاد ہونا ہے جو مذہب کے ٹھیکہ دار بنے بیٹھے ہیں اور جو ہمیں ایک قدم بھی آگے بڑھنے نہیں دیتے ہیں۔ اس طرح جس کو زندگی کے بڑے بھاری خانے میں سے جو پہلو ہاتھ لگا اور جس کو وہ پہچان سکا۔ جس کے متعلق اس کے تجربے نے اس کی رہنمائی کی اسی کو اس نے اپنا بنیادی تصور بنالیا۔ جنوں کو کچھ پوری کر لے لیجئے جنھوں نے مخصوص رومانی اور تختی افسانے لکھے ہیں۔ اسی کو انھوں نے اپنا بنیادی تصور بنالیا۔ وہ بنیاد سے اچھے خاصے قریب ہیں لیکن اگر آپ ان کا مطالعہ کیجئے گا تو یہ معلوم ہوگا کہ وہ صرف محبت کو مرکزی موضوع قرار دیتے ہیں۔ محبت میں جو غم اور تنہائی ہے، گھٹن اور ناکامی ہے، وہ اُن کا بنیادی موضوع ہے ان کے افسانے کسی طرح بھی آج کی فضا میں عام مسائل سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتے۔ لیکن اُس وقت کسی نہ کسی حد تک یہ صورت فرد تھی کہ گھروں کے اندر لڑکے اور لڑکیاں ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے۔ خون خھوکے تھے اور دق کا شکار ہوتے تھے اور اُن کو سوائے اس کے اور کوئی راستہ دکھائی نہیں دیتا تھا کہ وہ اپنے غم کو چھپائے ہوئے اس دنیا سے گزر جائیں۔

اس طرح تجربہ اور تخیل نے مختلف راہیں دکھائیں۔

میرا خیال یہ ہے کہ ہر افسانہ نویس، ہر افسانہ نویس کا لفظ تو شاید صحیح نہیں ہے۔ ہر اچھا افسانہ نویس زندگی کے جن پہلوؤں کو سمجھ سکتا ہے، جن پہلوؤں کا اسے تجربہ ہوتا ہے انہی کو اپنے افسانوں کا مرکزی موضوع بناتا ہے۔ یہ بات میں کسی تہہ زود دے کر عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اگر وہ افسانے کی ہی نہیں، دنیا کی افسانہ نویسی کی تاریخ میں یہ خصوصیت آپ کو ملے گی کہ ہر دور کی جواہر صدائیں ہیں وہ



اُس دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں ضرور ردِ مذاہن ہوتی ہیں، چاہے وہ اچھے فنی معیاروں کے ساتھ ہوں یا بھدے پروپیگنڈائی انداز میں۔ لیکن اپنے عہد کی وہ صداقتیں، وہ حقیقتیں، وہ بے چینیاں اور بے قراریاں جن کی طرف ہمارا ذہن منتقل ہوتا رہتا ہے، جو سوالات پیدا ہوتے ہیں ہمارا ذہن، جن کے جواب چاہتا ہے۔ اُن کی طرف لازمی طور پر ہر افسانہ نگار کا ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اب جس حد تک اُس کا نئی شعور بالیدہ اور سنجیدہ ہوتا ہے اور زندگی جس حد تک اُس کی گرفت میں آتی ہے اُس حد تک وہ زندگی کو خوب صورتی سے پیش کرتا ہے ورنہ ناکام رہتا ہے۔

اس سلسلے میں پھر پریم چند کا خیال آیا۔ جہاں تک ان کا تعلق ہے پریم چند نے زندگی کے بڑے بڑے دھاکے کو پکڑ رکھا۔ انھوں نے افراد کو تقریباً چھوڑ دیا تھا سوائے ان افراد کے جو کسی مخصوص نقطہ نظر کی یا کسی مخصوص طبقے کی یا گروہ کی یا ایک قسم کے لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ افراد کی طرف انھوں نے پوری طرح توجہ نہیں کی۔ اسی لئے ان کے افسانوں کے بنیادی مراکز کردار نہیں ہوتے۔ فضا ہوتی ہے۔ کوئی واقعہ ہوتا ہے کوئی مسئلہ ہوتا ہے۔ عام طور سے وہ افسانہ کسی کردار کو دیکھ کر نہیں لکھتے جیسا کہ بہت سے افسانہ نویس کرتے ہیں کہ وہ پہلے کردار منتخب کرتے ہیں اور پھر اے افسانے میں ڈھالتے ہیں۔

پریم چند کے یہاں کوئی واقعہ ہوتا ہے جو تحریک کا باعث ہوتا ہے اور اس کے لئے وہ کردار کا انتخاب کرتے ہیں اسی لئے وہ حقیقت کو قریب تر ہوتے ہیں حقیقت اور خیال باری کا یہ فرق آج کے لکھنے والوں میں بھی ہے اور ہر دور میں رہا ہے۔ اگر آپ ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے اعتراضات پڑھیں گے تو یہ معلوم ہو گا کہ بعض ایک طرح لکھتے ہیں اور بعض دوسری طرح۔ چنانچہ پریم چند نے زیادہ تر واقعات سے سبق لیا ہے اور ان ہی سے اپنی تجویز بھری ہے اور انہی کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

مختصر یہ کہ افسانہ نویسی کا یہ ارتقائی اور تعمیری دور جو ۱۹۰۵ء سے شروع ہوا۔ کم و بیش ۱۹۳۰ء تک چلا آتا ہے۔ ۱۹۳۰ء تک بہت سے افسانہ نویس آئے لیکن انھوں نے کوئی خاص تجربہ نہیں کئے۔ یہ ضرور ہوا کہ اُن کی انفرادیت کی وجہ سے افسانوں میں ایک تنوع آگیا۔ ہر افسانہ نگار اپنا کوئی اخلاقی اور سماجی نقطہ نظر رکھتا تھا اس کے لحاظ سے وہ حقائق کو پیش کرتا رہا لیکن کوئی بہت بڑا فرق افسانے کے ڈھانچے میں نہیں دکھائی دیتا۔ بعض افسانہ نویسوں کے یہاں خود بڑے پیمانے پر تبدیلیاں ہوئیں کیونکہ ان کا شعور ارتقاء پذیر تھا۔

پریم چند کو دیکھئے۔ انھوں نے ۱۹۱۲ء کے قریب ایک افسانہ لکھا۔ بڑے گھر کی بیٹی۔ جو اُن کے بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے اور یقیناً بہترین افسانوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ وہ افسانہ پہلی بار ہم کو اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ حقیقت کبھی میں دل کشی دیکھی، مقصد، زبان کی لطافت اور پلاٹ کی تعمیر ساری کی ساری چیزیں کیسے ایک ساتھ ایک جگہ ہو سکتی ہیں گو یا داستانِ اور تخیلی انداز سے پریم چند حقیقت پسندی کی طرف بڑھے اور بڑھتے ہی ہے۔ رومانی افسانہ نگاروں کے یہاں اس طرح کے ذہنی ارتقاء کی گنجائش کم تھی وہ اپنی راہ پر چلتے رہے لیکن جیسا کہ میں آپ سے عرض کر چکا ہوں کہ ایک دوسرے کی راہیں یہ لوگ کبھی کبھی کاٹتے ہیں اور اب نہیں ہے کہ وہ بالکل برابر کمروں WATAY LIGHT OM PARTMENTS میں بند ہیں۔ یہ صورت حال ۱۹۳۰ء تک کم و بیش چلتی ہے لیکن اس درمیان میں جو بڑی تبدیلی ہوئی وہ یہ ہوئی کہ بعض ادیبوں نے امریکی، روسی اور انگریزی افسانوں کے بہت سے ترجمے کر ڈالے۔ کچھ ترجمے چینی۔ جاپانی اور دوسری زبانوں سے بھی کئے گئے ان ترجموں سے جو غائدہ ہوا وہ بہت ہی خاموش طریقے پر ہوا یعنی پلاٹ بنانے کا شعور، کردار نگاری کا شعور، کہانی کو کیسے شروع اور کیسے ختم کریں اس بات کا شعور۔ ان افسانوں نے پیدا کیا۔ ظاہر ہے کہ ان افسانوں کے جو مضامعات تھے وہ مضامعات ہائے اپنے نہیں ہو سکتے تھے یہاں ملک کے نہیں ہو سکتے تھے۔ لیکن جو تکنیک، لکھنے کا دھنگ اور فن کے لوازم تھے۔ ان کے متعلق چونکہ مغربی افسانہ نگاروں کو زیادہ بصیرت حاصل تھی۔ اس لئے ترجموں کی وجہ سے زیادہ توجہ ہوئے گی۔ اس زلزلے کے ترجمین میں پروفیسر محیب، منصور احمد، خواجہ منظور حسین، جلیل ذوالی، عبدالقادر سرودی وغیرہ اہمیت رکھتے ہیں۔



یہ لوگ اردو افسانے کو مغربی افسانے کا ہم پلہ بنانے کی فکر میں تھے اس لئے ان لوگوں نے جتنا کلام کیا ہے وہ اس نقطہ نظر سے کیا ہے کہ ہر ایک اصلاح پسند کا ہوتا ہے خود ان لوگوں میں سے کوئی بھی اعلیٰ پلے کا افسانہ نگار نہیں بن سکا۔ حالانکہ عجیب صاحب کے مجموعے ”کیمیا گر“ اور جلیس قدوائی کے افسانہ خیالی کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ان لوگوں کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے فن کے لوازمات کی طرف متوجہ کر دیا۔

ان مترجمین کا یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔

یہ ہندوستان کی زندگی کو تو پوری طرح گرفت میں نہیں لاسکے اور نہ یہ سمجھ سکے کہ ہمارے موضوعات کیا ہوں لیکن فن کے اچھے نمونے ضرور پیش کر دئے۔ اسی وجہ سے آپ دیکھیں گے کہ اس کے بعد کے افسانہ نگاروں کا فنی شعور پچھلے افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ کم سے کم ان کو اس بات کا احساس ہے کہ وہ نہ تو محض مغرب کے پیرو بنیں اور نہ محض قہقے کو قہقے کی غرض سے کہنا چاہیے بلکہ ان کو اس بات کا شعور ہے کہ دنیا میں جتنے افسانے لکھے گئے ہیں اس قسم کے افسانے لکھنے کی انھیں بھی کوشش کرنی چاہیے۔

اب یہاں پر اگر چار پانچ چیزیں ایسی اکٹھی ہو جاتی ہیں جن کا افسانے کے ارتقا سے گہرا تعلق ہے۔ سب سے اہم چیز جس کی طرف ہمارا خیال جاتا ہے۔ ہندوستان کی سماجی اور معاشی پست حالی ہے۔ دوسری پریم چند کی حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھانے کی ہم۔ تیسری وہ بے باک رومانوی اور تخیلی اور بہت بڑی حد تک ادنیٰ انداز نظر ہے جو بلیڈرم اور ان کے مقلدین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ چوتھی چیز ہندوستان کی وہ سیاسی جدوجہد ہے جو ایک ایسی منزل پر آگئی تھی جہاں گھرے ہوئے بادل کی طرح پھٹ پڑنے یا طوفان کے اٹھ آنے کا تصور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے یہ ساری چیزیں خارجی طور پر یک ٹھیں۔ اس میں جب مغربی تعلیم کا اضافہ ہوا اور ادب کے اچھے نمونوں کی طرف ہماری توجہ گئی تو ان سب چیزوں نے مل کر ایک نئی افسانوی تحریک کو جنم دیا جس کی ایک جذبہ باقی۔ ناقص اور نامکمل صورت انگلے کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ انگلے میں آپ دیکھیں گے تو تیار فچھو دی کا جو نہ ہسی کھو کھلے پن اور انتہا پسندی کے خلاف جہاد تھا وہ بھی پایا جاتا ہے۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک ہے اس کے تصورات اور اثرات بھی ملتے جلتے ہیں جو مغربی اثرات اور افسانہ نویسی کے فنی لوازم ہیں اور جن کے مزید تجربے یورپ میں ہوئے تھے۔ ان کے اثرات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں روایت اور حقیقت ایک خاص انداز میں مل گئے ہیں اور وہ انسان دوستی اُبھرتی ہے جس کی طرف پریم چند مسلسل گھسیٹے لئے جا رہے تھے۔

اگر آپ غور سے دیکھیں تو انگلے میں بھدی اور ناقص شکل میں سب کی سب چیزیں مل جاتی ہیں۔ اسی وجہ سے جب انگلے کا ذکر آتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اگرچہ وہ افسانے اعلیٰ پائے کے نہیں ہیں مگر پختہ اور سیحان فیض انقلابی ذہنوں کی تخلیق ہیں۔ یا محض افسانوی ادب میں نئے تجربے ہیں لیکن پھر بھی ان افسانوں نے اپنا وہ فرض سرانجام دے دیا جو تاریخ میں انھیں انجام دینا تھا۔ یعنی ان لکھنے والوں نے نئے لکھنے والوں میں تجربے کی جسارت پیدا کر دی۔ جانے پہچانے راستوں سے ہٹنے کی جرأت پیدا کر دی۔ زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے لئے نئے میڈیم اور نئے طرز کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کر دی۔ اور بعض ایسی نئی چیزوں کی طرف توجہ دلا دی جو ابھی تک نگاہوں سے اوجھل تھیں۔ ان میں سے دو بنیادی چیزیں تھیں۔ ایک سوشلزم کا تصور اور دوسرے تحلیل نفسی اور جنسی زندگی پر مکمل کر اظہار خیال۔ ان دونوں کی بنیاد آپ انگلے کے افسانوں میں پائیں گے۔ اگرچہ یہ عجیب و غریب آمیزش ہے تاہم ان افسانوں میں یہ موجود ہے۔ ان افسانوں میں ایک طرف سوشلزم کی آواز اٹھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور دوسری طرف فرآندازم اور جنسی تسکین، جنسی ہموک اور جنسی تھکن کا تصور پوری طرح مسلط ہے۔ یہ مسئلہ تک کی تصویر ہے میں مسئلہ اس لئے کہتا ہوں کہ کتاب تو غالباً ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئی لیکن اس کے شامل شدہ بعض افسانے ۱۹۳۷ء ہی میں ہمایوں وغیرہ میں

سے ہمایوں جیسے زاہد و عابد رسلے میں انگلے کے افسانوں کا چھپنا قریب قریب محال تھا (ص ۱)



شائع ہو چکے تھے۔ اس وقت یہ رحمان دھیرے دھیرے بڑھے لگتا اور ان کی بنیادیں مضبوط ہوتی رہیں۔

پھر ۱۹۳۶ء آگیا جس کو ہم ایک تاریخی موڑ کہتے ہیں اور اپنی ادبی زندگی میں جو بہت سے لوگ ایک ادبی منزل تسلیم کرتے ہیں۔ بہت سے نہیں بھی کرتے۔ لیکن بہر حال وہ ایک موڑ ہی تھا۔ جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی۔ یہ ترقی پسند تحریک بھی مندرجہ بالا اثرات کے نتیجے کے طور پر وجود میں آئی تھی۔ یہاں سے ہم کو افسانہ نویسوں کی ایک نئی پود سے واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں سے چند ایسے ہیں جنہوں نے بہت جلد ادب میں اپنی جگہ بنائی جیسے کرشن چندر، بیدی، اشک، اختر نے پوری عصمت، حیات اللہ، تنویر احمد علی وغیرہ۔

اگر آپ نے ان کے افسانے پڑھے ہوں گے تو آپ کو اندازہ ہو گا کہ یہ لوگ خیال پرستی اور رومانیت کی منزلیں طے کر کے ترقی پسندی تک پہنچے۔ مثلاً کرشن چندر ہی کو لیجئے۔ ان کا پہلا مجموعہ طلسم خیال ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ اس پر پروفیسر فیاض محمود کا ایک بہت طویل مقدمہ ہے۔ مجھے یہ بات یاد آتی ہے کہ اس مقدمے میں انہوں نے ان کی حقیقت پسندانہ انداز کو نہیں سراہا ہے بلکہ ان میں جو رومانائی عنصر ہے اس کی تریف کی ہے۔

کرشن چندر کے یہاں اس وقت خیال آرائی اور رومانوی عنصر کی افراط تھی۔ شاید اسی لئے انہوں نے اپنے مجموعے کا نام طلسم خیال رکھا تھا اس مجموعے کے افسانوں میں ہم کو پنجاب کی زندگی کی وہ فضا اور تصویر ملے گی جو عام طور پر ایک نوجوان محبت کی جستجو کرتے ہوئے اپنے دل میں پاتا ہے۔ اس کے اند کوئی بڑا غم نہیں، غربت یا فساد کا سماجی احساس نہیں اگر اس کا ذکر اتفاقیہ آجاتا ہے تو دوسری بات ہے وہ ان کے افسانوں کا بنیادی موضوع نہیں ہے۔ اس کے بعد ان کا دوسرا مجموعہ نطفے شائع ہوا۔ اگر آپ نطفے اور طلسم خیال کو ایک ساتھ رکھ کر پڑھیں گے تو آپ محسوس کریں گے کہ نطفے کا خالق کوئی دوسرا آدمی ہے یا کرشن چندر نے کوئی اور دنیا دیکھ لی ہے اس میں "دو فرلانگ لمی سٹرک" اور "خونی پیرج" جیسے افسانے شامل ہیں۔ ہندوستان کی آزادی کی تحریک ایسی تیزی سے آگے بڑھ رہی تھی خیالات میں اتنے شدید انقلابات آتے شروع ہو گئے تھے کہ کرشن چندر کے لئے یہ بالکل ناممکن ہو گیا کہ وہ اپنے طلسم خیال کی دنیا میں پھنسے رہتے لہذا وہ خیالوں کی طلسمی دنیا سے باہر نکلے اور ان حالات کا بھی نظارہ کیا جو ان کے گرد پیش تھے۔

یہ باتیں میں نے تبدیلی کی مثال کے طور پر کہی ہیں۔ اس کی روایت جیسا کہ آپ کو معلوم ہے پریم چند نے قائم کر دی تھی بعض افسانہ نویس اسی راستے پر چل بھی رہے تھے جیسے کسی حد تک سدرشن، اپندر ناتھ اشک، جو اپنے آپ کو پریم چند کا مقلد اور شاگرد کہتے تھے۔ علی عباس حسینی، جو ان سے متاثر ہونے کا ذکر نہیں کرتے، لیکن بہر حال کم و بیش انہوں نے بھی پریم چند کا راستہ اختیار کیا تھا۔ حامد اللہ آفر، جنہوں نے گھریلو زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور عام لوگوں کی زندگیوں پر چھوٹی چھوٹی کہانیاں اس زمانے میں لکھیں۔

تو ایسا تھا کہ جو لوگ ان دنوں افسانے لکھ رہے تھے ان میں سے وہ لوگ جو پریم چند کے قریب یا متاثر تھے اور وہ اب ہی نقطہ نظر رکھتے تھے، ان لوگوں نے ترقی پسندی کی تحریک کو لبیک کہا اور اب محسوس کیا کہ اس تحریک کے ذریعے سے ان کی جو لکھنے کی خواہش ہے یا جو ان کے لکھنے کا ڈھنگ ہے وہ زیادہ پائدار بنے گا۔ اس سے زیادہ طاقت اور توانائی آئے گی۔ ان کو اچانک موضوعات کی وسعت کا بھی اندازہ ہوا۔ انہوں نے دیکھا کہ جو موضوعات اس وقت تک چھوڑ دئے جاتے تھے ان سب کو بڑی آسانی اور خوبی کے ساتھ اپنے افسانوں میں لاسکتے ہیں، جہاں تک اردو افسانہ نویس کا تعلق ہے ۱۹۳۶ء کے بعد بہت کم ایسے افسانہ نگار رہ گئے تھے جو عمری زندگی کے نئے تقاضوں سے متاثر نہ ہوتے ہوں۔ پھر بھی موضوع کے اہم اور غیر اہم ہونے اور انفرادی زندگی کے مسائل کو پیش کرنے کے بارے میں ایک طرح کی کشمکش

ملے افسوس کہ یہاں مرزا اعظم بیگ چغتائی اور چودہری محمد علی ادوای کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو مختصر افسانے کے دو ممتاز دستاویز کے مالک تھے (میں)



ہر جاری رہی۔ اس میں وہ بھی شامل ہے۔ جو اپنے کو ترقی پسند کہتے تھے۔

کچھ افسانہ نویسوں نے ایک طرح کے رومانی انداز میں جنس زندگی۔ عریانی اور مخاشی کو اہمیت دینا شروع کیا۔ یہاں تک کہ مسلمانوں کی ترقی پسند کانفرنس منعقدہ حیدرآباد میں ایک قسم کا ریزولوشن پیش کرنے کی ضرورت پڑی کہ ترقی پسندی پر جو یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ اس میں عریانی لذتیت اور جنسیت کی طرف بہت زیادہ میلان پایا جاتا ہے ہم اس سے بالکل اپنی علیحدگی کا اعلان کرتے ہیں اور ترقی پسند تحریک کا اس سے کوئی واسطہ نہیں،

یہ تجویز پاس نہیں ہو سکی۔ کیونکہ مولانا حسرت موہانی اور قاضی عبدالغفار نے اس کی بہت شدید مخالفت کی لیکن یہ بات ضرور واضح ہو گئی کہ ترقی پسندوں کے پیش نظر جو زندگی کی تصویر تھی اس میں جنسی موضوعات محض جنس کی حیثیت سے نہیں بلکہ سماج کی ایک حقیقت کی حیثیت سے آتے ہیں جو پورے سماجی نظام کو درہم برہم کرتی ہے اور توازن بگاڑتی ہے اور اس طرح وہ ایک اہم سماجی مسئلہ بن جاتی ہے اس وقت بھی یہ بحث تھی اور آج بھی ہے اور کل بھی ہوگی کہ انسانی زندگی میں جنس کی کیا جگہ ہے۔ اور ادب میں اس کا اظہار کس طرح ہونا چاہیے۔ یہ سوچنا کہ ہم کس وقت — اس سے چھڑکار حاصل کر لیں گے یا اسے افسانے یا نظم کا موضوع نہیں بنائیں گے، یہ محض ایک خیال خام ہے۔ تاہم عہدہ ہند جنسی تصور کا بدلتے رہا بھی ایک حقیقت ہے اور ہمارے افسانہ نگاروں کے لئے قابل غور ہے۔ انھیں سوچنا ہے کہ جب وہ کوئی جنسی موضوع لیں تو اسے سماجی حقیقت کے طور پر پیش کریں یا محض ایک انفرادی رجحان کی حیثیت سے، ایک بیماری کی حیثیت سے، ایک انفرادی کج روی کی حیثیت سے اسے افسانہ کا موضوع بنائیں اور تسکین حاصل کریں۔

ان دونوں صورتوں میں فرق ہے آپ کو ایسے ادیب ملیں گے اور دنیا کے ہر ادب میں ایسے لوگ موجود ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر ہم یہی لکھنا چاہتے ہیں تو آپ کو اعتراض کیا ہے اور ہمارے یہاں بھی ایسے افسانہ نویس تھے جو ادبی آزادی کے پرے میں غیر سماجی اور انسان دشمن مسائل پر لکھنے کی آزادی چاہتے تھے۔

میں اس وقت اس بحث کو نہیں چھیڑنا چاہتا کہ نقطہ نظر کس حد تک خطرناک ہو سکتا ہے۔ میں نے کسی قدر تفصیل سے اس کا ذکر اس لئے کر دیا کہ اب سے پندرہ بیس سال پہلے یہ بحث نہ صرف ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں میں چل رہی تھی بلکہ خود ترقی پسند بھی اس میں اُلجھے ہوئے تھے۔ اس لئے آپ کو خیال ہوگا کہ اس بنا پر تنقید کے متعلق ترقی پسندوں میں ہمیشہ اختلاف رہا۔ ان باتوں کا یہ مقصد نہیں کہ حرف جنس ہی افسانے کا موضوع تھا۔ بلکہ اگر آپ تجزیہ کریں گے تو سماجی زندگی کے متعدد پہلو آپ کو نمایاں طور پر ملیں گے۔ مثلاً ہندوستان کی سیاسی جدوجہد، مزدور تحریک اور اس کے اثرات، افلاس اور غربی کے نتائج، گویا ایک طرح سے سوشلزم کی طرف ذہن کو متوجہ کرنے کی کوشش، متوازن جنسی زندگی کا خوف، جنگ سے نفرت، وغیرہ بہت سے افسانے آپ ان موضوعات پر پائیں گے۔

میں نے سن شروع میں جو بات آپ سے کہی تھی اور جس کی طرف ہم بار بار پلٹ کر آئیں گے، وہ یہ ہے کہ اپنے عہد کی صداقتوں کو یکسر نظر انداز کر دینا افسانہ نگار کے بس میں نہیں۔ وہ چاہے اسے ایک نئی حیثیت سے، ایک دیر پا، پائدار اور اعلیٰ فلسفیانہ شکل میں ڈھال سکے، یا بہت ہی بھدی اور گھٹیا شکل میں پرو پیگنڈے کے انداز میں پیش کر سکے۔ یہ دونوں باتیں افسانہ نگار کے امکان میں ہیں اور ہمیں ایک ہی افسانہ نگار یا شاعر کے یہاں بھی اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔ کبھی زندگی اور اس کے حقائق گرفت میں آتے ہیں اور کبھی ہاتھ سو نکل جاتے ہیں۔ موضوع کے انتخاب میں افسانہ نگار بہت حد تک آزاد ہے۔ لیکن جب وہ پوری طرح اس کو فنی سلپے میں ڈھال نہ سکے تو وہاں افسانہ نگار ناکام ہو جاتا ہے اور کیسا ہی موضوع ہو پرو پیگنڈا بن جاتا ہے۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے جو لامحالہ زندگی کے کچے مواد اور بکھرے ہوئے حالات سے لئے جائیں گے اور انہی کی سبباد پر افسانے بنیں گے۔ لیکن مواد، موضوع اور واقعات کس طرح



ادبی اہمیت اختیار کرتے ہیں۔ افسانہ نگار کو جانا چاہیے۔ مثال کے طور پر مجھے ایک بات یاد آتی، جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر محض روٹی، گوشت اور شراب کی شکل میں کرنا چاہتے ہیں اس وقت وہ کسی بڑے یا اعلیٰ پایہ کے ادب کا موضوع نہیں۔ لیکن جب ہم روٹی، گوشت اور شراب کا ذکر ایک ایسے سلسلے میں کریں جس پر حضرت عیسیٰ کی آخری دعوت کے منظر میں پیش ہوا تھا کہ انھوں نے روٹی کے ٹکڑے توڑ توڑ کر اور ذرا ذرا سی شراب اپنے شاگردوں کو دی اور کہا کہ یہ میرا گوشت ہے اور یہ میرا خون، تو روٹی اور گوشت ایک بہت ہی اعلیٰ پائے کے الیہ موضوع بن جاتے ہیں۔ اس کی حقیقت میں فرق اس طرح آگیا کہ محل کیلے۔ دینے کا انداز کیسا ہے اور ضرورت کیسا ہے اسے اپنا خون اور گوشت کہنے کی۔ یہ آخری کھانا تھا جو حضرت عیسیٰ اپنے شاگردوں کے ساتھ بیٹھے کھا رہے تھے۔ انھوں نے اس وقت اس بات کا بھی اعلان کیا کہ ہمیں میں سے ایک شخص مجھے گرفتار کر لے گا۔ ایسی حالت میں ان جیسوں کی حقیقت بالکل بدل جاتی ہے۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کوئی موضوع جو ہم کو بظاہر معلوم ہوتا ہو کہ وہ اعلیٰ ادب کا موضوع نہیں بڑا موضوع بن سکتا ہے۔ نٹ ہلکین کے مشہور ناول (بھوک) HUNGER میں بھوک ایک غیر معمولی چیز بن گئی ہے جس کو ہمیں آپ اپنے ذہن سے نکال سکتے ہی نہیں آپ کا لاکھ پیٹ بھرا ہو۔ آپ بالکل آسودہ حال ہوں لیکن وہ بھوک آپ کے ذہن سے ہٹ نہیں سکتی۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کوئی موضوع حقیقتہً بذاتِ خود اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا بلکہ اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ اُسے اہم بناتا ہے۔

بات تھی اُس افسانہ نویس کی، جس کا ارتقاء ۱۹۳۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ہوا۔ لیکن چند سخن گسترانہ پہلو اس کی کل لائے جن کی وفات کے لئے رونا پڑا۔ کیونکہ موضوع اور موضوع کو پیش کرنے میں کامیابی ہی کی بناء پر اچھے اور معمولی افسانہ نویسوں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے اس عہد میں جن پر لائے اور نئے افسانہ نویسوں نے اس فن کو سر بلند کیا ان میں علی عباس حسینی، کوثر چاند پوری، اعظم کریمی جیسے بزرگ بھی ہیں۔ اور راجند بیدی، کرشن چندر، احمد علی، تنویر رشید، چیم، حیات اللہ انصاری، اشک عیسیٰ، اختر انصاری، اختر انصاری، بہتیل عظیم آبادی، محنت از مفتی، پریم ناتھ پر دیسی، آغا بابر، ابراہیم خلیس، سہراج رہبر، حاجہ مسرور، خدیجہ ستور، رضیہ سجاد ظہیر، مسیح الحسن، بلونت سنگھ، غلام عباس، انتظار حسین، شوکت صدیقی، ہند ناتھ، دیوند رستیا، جی جی عسکری، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، جیو جوان اور نوجوان افسانہ نویس بھی ہیں۔ ان میں سب یکساں مرتبے کے نہیں ہیں اور ان کے ارتقاء کی رفتار یکساں ہے مثلاً علی عباس حسینی اور کوثر چاند پوری نے نئے ماحول کی ترجمانی۔ نئے موضوعات کی تلاش میں نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ قدم ملا کر چلنے کی کوشش جاری رکھی، احمد علی اور جن عسکری شہرت کی ایک خاص قہرل پر پہنچ کر میدان سے ہٹ گئے۔ رشید جہاں کی رفتار سست ہو گئی لیکن انھوں نے عیسیٰ، خدیجہ، حاجہ مسرور اور رضیہ کی راہوں میں چسپاں جلا دیئے۔

اس دور میں شہرت اور اہمیت کے لحاظ سے کرشن، بیدی، عیسیٰ، حیات اللہ، تنویر کے کارناموں پر نگاہ جاتی ہے جن میں سے ہر ایک نے فن کا اور فن۔ موضوع۔ مواد اور انداز بیان پر قدرت حاصل کر کے اس میدان کو وسیع کیا جو پریم چند چھوڑ گئے تھے۔ بعض ایسے بھی ہیں جن کی شہرت کی ابتداء ہوئی تھی۔

کرشن چندر جس طرح بدلتی ہوئی ہندوستانی زندگی کے ساتھ رومانیت سے حقیقت کی طرف بڑھے اس کی جانب اشارہ کر چکا ہوں۔ اتنا اور کہنا ہے کہ گو ان کے لکھنے کے انداز میں ایک طرح کا جذباتی و فداور شاعرانہ گداز رہا لیکن انہوں نے مواد کے

سے میرا خیال ہے کہ اس فہرست میں فیاض محمود، عاشق حسین بٹالوی، قدرت اللہ شہاب، بھارت چند کھنہ، پریم ناتھ، شہنا، ابو الفضل صدیقی، مسعود شاہ، رشتیق حسین اور شمس آغا ہر اعتبار سے شمولیت کا حق رکھتے ہیں (ص)



لئے اس زندگی کو سلسلے رکھا جو ہر لمحہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے تیار رہی تھی۔ ان کے موضوعات کا تنوع بھی حیرت انگیز تھا۔ دس سال کی مدت میں انھوں نے "بالکونی"، "ان داتا"، "گر جن کی ایک شام"، "ٹوٹے ہوئے تارے"، "زندگی کے موڑ پر"، "تین فٹ ڈیڑھ" جیسے افسانے لکھ کر افسانوی ادب کے نگار خانے میں بڑے حسین مرتعے یکجا کر دیے۔ بیدی نے کم لکھا۔ لیکن "دانہ ددان" اور "گر سن کے اکثر افسانوں میں مشور فن کا مظاہرہ کیا۔ بہت سارے موضوعات سے بچ کر انھوں نے ایسے مواد سے کام لیا جو ان دیکھنے خیزانے کی طرح چھپا پڑا تھا۔ "گر سن"، "گر کم کوٹ"، "دس منٹ بارش" میں، گوارنیشن اور ایسے ہی انسانے ہیں۔ تنو کا فنی شعور غالباً افسانہ نویسی کے لئے سب سے زیادہ موزوں تھا۔ اس میں ایک طرح کا فطری بہاؤ۔ ایک قسم کی زبردست آمد تھی۔ ان کے افسانے پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا گو زیادہ بغیر زیادہ کاوش کے وجود میں آگئے ہیں۔ ان کے افسانوں کے ڈرامائی اختتام خاص طور سے متوجہ کرتے ہیں۔ لیکن ان کی انفرادیت پسندی کبھی کبھی شعوری طور پر انھیں ایسے موضوعات منتخب کرنے پر مجبور کرتی تھی جو وقت کی انقلابی حقیقت سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ یہ بات ۱۹۴۷ء تک کم تھی۔ بعد میں زیادہ بڑھی تاہم ان کے متعدد افسانے اس عہد کی افسانہ نویسی کا لازوال سرمایہ ہیں عصمت کی بے باک ذہانت، ان کی توہ اظہار سے اس طرح ہم آہنگ تھی کہ ابتداء ہی سے ان کے افسانے متوجہ کرنے لگے تھے۔ شروع میں انھوں نے بھی سماجی گندگی کے صرف چند پہلوؤں کو لیا۔ انھوں کو گریا، ان پر نیک ڈالا اور دیکھنے والوں کو انھن میں ڈال کر چھوڑ دیا۔ لیکن جب انھیں اپنے عہد کے حقائق کا احساس ہوا تو ان کے موضوع اور مواد میں وزن پیدا ہو گیا حیات اللہ انصاری نے بھی کم لکھا۔ لیکن نہض حیات کی دھڑکنوں کو محسوس کر کے لکھا۔ اس طرح یہ سب لکھنے والے افسانوی ادب کے افق پر چمکتے رہے۔ افسانوی ادب میں اضافہ کرتے رہے یہاں تک کہ ملک تقسیم ہو گیا۔

میں نے صرف چند افسانہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جیسا کہ اکثر ہوتا ہے اور سوال کیا جاتا ہے کہ صرف انھیں کا ذکر کیوں؟ اس سلسلے میں میں یہ عرض کروں گا کہ ایسا نہ کرنے میں نہ تو نفاذوں کی بددیانتی ہوتی ہے اور نہ انھیں دوسرے افسانہ نگاروں سے کوئی پر غاش ہوتی ہو بلکہ اگر کوئی تفصیلی بحث ہو تو ہو سکتا ہے کہ دوسرے افسانہ نویسوں کے نام بھی لئے جائیں جو اس عہد میں لکھتے تھے لیکن جن کے ذریعے سے زندگی کی صداقتیں ادفن کا شعور، فن کی بالیدگی اور جہاں تک فن پہنچتا ہے اور اس کو پہنچانے کا تصور ہے اس میں تمام لوگ نہیں آسکتے۔ ان چند بڑے افسانہ نویسوں کے نام آئیں گے جن کے ذریعے فن کا ارتقا ہوا ہے اور فن نے نئی منزلیں طے کی ہیں جن کے افسانے پڑھ کر ہم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اب ہمارے قدم کچھ آگے بڑھے ہیں، دنیا کی کسی بھی ادبی تباہ میں تمام ناول نگار۔ تمام افسانہ نگار۔ تمام شاعر، زندہ نہیں رہتے۔ یہ بالکل طے شدہ بات ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ان ہی لوگوں میں سے، جن کو نظر انداز کیا گیا ہے کسی نے بہت اعلیٰ پائے کی چیمیزیں بھی لکھی ہوں۔ اور وہ ہمیشہ کے لئے دفن ہو گئی ہوں۔ لیکن ایسا بھی اتفاق ہی سے ہوتا ہے جس پر ہمارا آپ کا قابو نہیں ہے تاہم اس دور میں جن لوگوں نے اپنے لئے جگہ بنائی ہے شہرت حاصل کر لی ہے۔ ان کا تذکرہ کسی نہ کسی طرح ہوتا ہی ہے اور دوسروں کا ان کے مقابلے میں کم ہوتا ہے، جب کوئی تفصیلی کتاب لکھی جائے تو ان کا تذکرہ بھی ہو گا۔ اگر آپ وقار عظیم کی کتابیں "ہمارے افسانے"، "نیا افسانہ اور داستان سے افسانے تک" اٹھا کر دیکھیں تو اس میں ایسے افسانہ نگاروں کے نام بھی ملیں گے جن کے افسانے نہ تو آپ لے پڑے ہیں۔ اور نہ غالباً پڑھیں گے اس لئے فطری طور پر یہ ہوتا ہے کہ جنھوں نے افسانہ نگاری کے فن کو سنوارا اور موضوعات کے انتخاب کے وقت زندگی کے بکھرے ہوئے مواد میں سے بہترین چیزوں کا انتخاب کرنے کی کوشش کی ہے ان لوگوں کے نام سب سے پہلے ذہن میں آتے ہیں اور ان کی کوششیں اور کاوشیں ہمارے لئے ادبی سرمایہ بنتی ہیں۔

خیر یہ تو ایک ضمنی بحث تھی۔ آگے بڑھ کر زندگی کے مسائل اور پیڑھے اور پیچیدہ ہو جاتے ہیں اور ۱۹۴۷ء کے بعد کا ذکر اس لئے انھن کا سبب بنتا ہے کہ دو ملکوں کی تقسیم کی وجہ سے بہت سے افسانہ نگار جن کو ہم عام طور پر یہ محسوس کرتے تھے کہ وہ ہمارے ساتھ



قدم ملائے چل رہے ہیں، وہ اگرچہ باقاعدہ بدل تو نہیں گئے، افسانہ نگاری کرتے ہی رہے لیکن ان سے ہمارا بعد کسی نہ کسی شکل میں فردر بڑھ گیا، ان کا ذکر ہم اس طرح تو نہیں کریں گے، جیسے کسی انگریزی کے افسانہ نگار کا کرتے ہیں، لیکن ہے حقیقت کہ ان میں سے بعض نے جان بوجھ کر دُورِ اختیار کرنے کی کوشش کی یہی نہیں ہوا کہ وہ یہاں سے چلے گئے بلکہ یہ محسوس کرنے لگے کہ ان کا راستہ مختلف ہے، انہوں نے جذباتی بُعد کو کبھی کبھی بڑھتے ہیں مددی ہے اس لئے اگر بعض دوستوں کے نام چھوٹ جائیں تو آپ مجھے صاف کریں گے، وہ مجھے اب بھی عزیز ہیں لیکن کبھی کبھی ان کی تخلیقات سامنے نہ ہونے کی وجہ سے ان کے متعلق کچھ کہنے میں بھی دشواری ہوتی ہے۔

تو ہوا یہ کہ سترہ سے جو افسانہ نگار افسانے لکھ رہے تھے انہوں نے بھی اپنی رفتار تیز کر دی۔ مثلاً فٹو نے سترہ کے بعد بہت لکھا اور کئی مجموعے شائع کئے۔ بعض دفعہ ایک ایک نشست میں پورا افسانہ ختم کر دیا۔ افسانوں پر تاریخیں پڑی ہوئی ہیں۔ آپ دیکھ سکتے ہیں بعض مجموعے پانچ چھ دن کے اندر لکھے گئے ہیں۔ "بادشاہت کا خاتمہ"۔ "خالی بوتلیں خالی ڈبے" چند دنوں کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔

اس طرح سے کرشن چندر نے ان دنوں بہت زیادہ افسانے لکھے اور ایسے موضوعات پر لکھے جو دنوں سے قریب تھے۔ بعض لوگ جو کم لکھتے تھے، جیسے خواجہ احمد عباس، ان کی رفتار بہت زیادہ تیز ہو گئی۔ یہ باتیں اہم نہیں لیکن یہ تے ہوئے حالات کی علامت ہیں۔

اب افسانہ نویسوں کی کئی نسلیں بیک وقت دکھائی دیتی ہیں۔ ایک تو وہ نسل ہے جو سترہ تک پختگی حاصل کر چکی تھی جن کا ذہن بن چکا تھا اس میں ان افسانہ نگاروں کا پھر نام آئے گا جن کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے بعض افسانے پچھلے زمانے کے افسانوں کے مقابلے میں بہت زیادہ اچھے ہوں لیکن ہم انہیں اس وجہ سے سترہ کے بعد کے افسانہ نگاروں میں بھی رکھ کر مجبور ہیں حیو سیدی جنہوں نے "لابو تہی" سترہ کے قریب لکھا اور "اپنے دکھ بھلے دو" ابھی دو سال پہلے۔ اسی طرح کرشن چندر نے "بُت جاتے ہیں"۔ "مہالکشی کاپل"۔ "داور پل کے کچے" حیو اہم افسانے سترہ کے بعد ہی لکھے۔ عصمت کا "جو تھی کا جورا"۔ "جریں"۔ "نانی اماں" بھی ادھر ہی لکھے گئے اور حیات اللہ کا افسانہ "مشکر گزار آنکھیں" اور ماں بیٹا بھی بعد ہی کے ہیں۔

ایک اور نسل جس کی شہرت ہو چکی تھی ایک بیک جوان ہو گئی، یا یوں کہیے کہ بقائے دوام کے دربار میں داخل ہو گئی۔ اس میں غلام عباس احمد نیم قاسمی، مسیح آحمن، شوکت صدیقی، ہاجرہ، "خدیجہ"۔ "عزیز احمد"۔ اے حمید، اختر اور نیوی۔ ممتاز شیریں۔ ربیرہ۔ بلونت سنگھ۔ رضیت سجاد ظہیر۔ انتظام حسین۔ قرۃ العین حیدر، ممت از مفتح۔ انور وغیرہ شامل کئے جاسکتے ہیں۔

اس کے فوراً پیچھے ایک اور صف ہے جس میں رام لال، جیلانی بانو، اقبال متین۔ پریم ناتھ، در، واجدہ تبسم، متیش مترا، بیشن پریپ اقبال مجید، عابد سہیل، رتن سنگھ، ریاض رونی، غیاث احمد، اشفاق احمد، رحمان، ذنب، آمنہ، ابوالحسن وغیرہ نظر آتے ہیں۔

اس کے بعد ایک اور نسل ہے جو ادھر چار پانچ سال میں اُبھری ہے ان کے نام ابھی ذہنوں پر نہیں چڑھے تاہم غلام الثقلین صادق حسین، جو گند پال، قیصر تمکین کے نام بغیر کوشش کے یاد نہیں ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ آپ ان فہرستوں سے اُلجھ رہے ہوں گے ہر شخص اُلجھے گا۔ میں خود بھی اُلجھ رہا ہوں کیونکہ بقول شخصے یہ ناموں کی ایک کھوتی بن گئی۔ ان کے متعلق کہاں تک گفتگو کی جاسکتی ہے۔ تماشا یہ ہے کہ یہ کھوتی بھی مکمل نہیں۔ بہت سے لوگ اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں کے نام نہ پا کر چیں بہ چیں ہوں گے مگر میں جس انداز میں افسانوی ادب کے ارتقاء کی بات کر رہا ہوں ان کے لئے یہ نام بھی بہت ہیں۔ موقوفہ موقوفے ان میں سے بعض کے متعلق کچھ عرض بھی کر دوں گا۔

اس تفصیل میں تو جلنے کی ضرورت نہیں کہ جب آزادی حاصل ہوئی تو ایک ملک کے دو ملک بن چکے تھے اور اگرچہ ایسا بعض ناگزیر حالات کے باعث ہوا تھا لیکن اس کے ساتھ جو مسائل وابستہ تھے یا اب تک ہیں انہوں نے ذہن، جذبہ اور ضمیر ہر چیز کو بھڑک کر رکھ دیا، حساس طبائع کے لئے یہ بہت بڑا واقعہ تھا۔ آزادی آئی لیکن خوشی اور مسرت کی وہ لہر اپنے ساتھ نہیں لائی جس کی تلاش تھی بلکہ بہت سے



شک اور شبہ بہ بہت سی نفسیاتی الجھنیں بہت سی مادی پریشانیاں لائی۔ اگرچہ ہندوستان جمہوریت کی راہ اختیار کرنے کا مدعی تھا لیکن فوری طور پر جو حالات پیدا ہوئے انھوں نے اس شک میں مبتلا کر دیا کہ آزادی حقیقی آزادی ہے بھی یا نہیں؟ کچھ لوگوں کے ذہن میں یہ سوال سیاسی حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن زیادہ تر لوگوں کے لئے معاشی اور سماجی تھا۔ شاعروں اور افسانہ نگاروں نے اپنے اس شک کا اظہار اپنی تخلیقات میں اکثر کیا ہے۔

یہاں ایک خاص پہلو کی طرف متوجہ کر دینا ضروری ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے سیاسی مسائل پر غور کرنے کی نوعیت ابھی خامی لگتی۔ افسانوں میں سیاسی مسائل جیسے پہلے آیا کرتے تھے اب ان کی وہ نوعیت نہیں رہ گئی۔ اس لئے ایک موضوع کم سے کم افسانہ نویسی سے خارج ہو گیا یعنی غیر ملکی جبر و ستم کے خلاف جو پہلا احتجاج تھا ہندی افسانہ نویسی میں وہ اب باقی نہیں رہا۔ اب اس کی جگہ دوسری چیزوں نے لے لی 'اب یا تو ہم اپنے ملکی نظام کی خرابیوں کی طرف لوگوں کو افسانہ نویسی یا منظر کی حیثیت سے متوجہ کریں جیسے بعض افسانہ نویس یا شاعر کرتے ہیں یا اس پہلو کو نظر انداز کر دیں اور افسانہ نگار کی حیثیت سے زندگی کے ان تمام مسائل کو جو ہمارے سامنے آتے ہیں چاہے وہ تعمیر کے ہوں یا تخریب کے، چاہے جمہوریت کی کامیابی کے ہوں، یا ناکامی کے، چاہے منوعہ ہندیوں کے بعض پہلوؤں سے وابستہ ہوں چاہے وہ ہماری روزمرہ زندگی میں مسئلہ کے بعد کے جو واقعات ہوئے ہیں۔ ان سے متعلق ہوں۔ بہر حال سیاسی مسائل کی حیثیت وہ نہیں رہ گئی جو ۱۹۴۷ء سے پہلے تھی، لیکن چونکہ وہ اس سیاست سے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے رہ چکی تھی اور جس نے بعض مسائل پیدا کر دیئے تھے رشتہ بھی رکھتی تھی۔ اس لئے اس کے مابعد کا فوری تبصرہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوں میں اکثر ملتا ہے میرا مقصد فادات سے ہے یہاں ہمارے سامنے جو افسانہ نویس بیٹھے ہیں بتیش تبرہ صاحب، رام لعل صاحب اور دوسرے حضرات۔ ان لوگوں نے بھی جو فادات ہوئے اور جن کی بنیاد فرقہ وارانہ تھی اور جو بشر نارتھوں اور مہاجروں کے مسائل پیش ہوئے۔ جو بچوں کی کشمگی ہوئی جو عورتیں اغوا کی گئیں، جو گھر تباہ ہوئے، جو دل ٹوٹے۔ جو اپنے گھروں کے چھوڑنے کی وجہ سے جذباتی انتشار پیدا ہوا۔ ان تمام مسائل کو اس چیز کی جگہ دے دی جو اس سے پہلے سیاسی مسائل کی حیثیت رکھتی تھی، وہ مسائل جو غیر ملکی حکومت کی وجہ سے پیدا ہو کر لے گئے، گویا ایک طرف سے موضوعات کا دروازہ بند ہوا لیکن دوسری طرف سے نئے موضوعات کا دروازہ کھلا۔ تخلیقی کام کرنے والے کے لئے یہ نہایت خوش آمد بات ہوتی ہے کہ اس کے لئے کسی وقت میں ایک طرح کی تپنی، ایک طرح کی غم پسندی اور انسان دوستی پیدا ہوئی جو سیاسی غلامی، مجبوری اور جبر کی پیدا کردہ تپنی سے مختلف تھی اور یہاں پریم چند کی، جو ہمارے افسانے کی سب سے بڑی دین تھی وہ ابھرتی۔ یعنی انسان دوستی، عوام سے ہمدردی اور زندگی کو بہتر بنانے کی خواہش، دوسروں کو بے چین رکھنے کو بے چین ہوئی اور بے قرار ہو جانے کی جو روح ہوتی ہے اس نے مجبور کیا کہ وہ ۱۹۴۷ء کے بعد پیش آنے والے واقعات کی ایک بڑے پیمانے پر عکاسی کریں۔

جیسا کہ آپ کو معلوم ہے یہ بھی ایک بہت بڑا بحث طلب موضوع بن گیا کہ آیا یہ فادات، ملک کی تقسیم، مہاجروں کا ادھر سے ادھر ہونا۔ یہ ایک المیہ ہے یا محض ایک اتفاق ہے۔ کیا ایک افسانہ نگار کا یا کسی تخلیقی کام کرنے والے کا اس سے متاثر ہونا ضروری ہے۔ یہ بحث بھی چھڑ گئی اور آپ کو یہ خیال ہو گا کہ بعض لکھے و اداؤں نے اس وقت یہ لکھا کہ یا تو ترازو سے تول تول کر افسانے لکھے جا رہے ہیں یعنی ایک طرف اگر ہندوؤں کی زیادتی دکھائی جاتی ہے تو دوسری طرف مسلمانوں کی۔ ایسا کر دیا جاتا ہے کہ پتہ نہ چلے کہ ہندوؤں نے زیادتی کی یا مسلمانوں نے زیادتی کی تاکہ کسی کا دل نہ ڈکے۔

میں نے اس بحث میں حصہ لیا اور مجھے محسوس ہوا کہ جنہوں نے ایسا اعراض کیا ہے انھوں نے انسانیت اور فن دونوں کی بھرتی کی ہے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ حقیقت نگار لاکھ حقیقت پسندی کی قیادت سے — اور لاکھ حقیقت پسندی کے نظریے سے

حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرے لیکن اس کا ضمیر اور اس کی اندرونی سہریاں اور اس کے غور و فکر کا طریقہ اور اس کا وہ بنیادی تصور حیات جس کی بناء پر وہ اپنے آپ کو فن نگار کہہ رہا ہے اس کی راہ میں ضرور حائل ہوتا ہے اور وہ اس کو اُس طرف ڈالنے جس طرف وہ سلجھنے کو لے جانا چاہتا ہے، یا جس طرف وہ اپنے افسانے کو موڑنا چاہتا ہے۔ افسانے کی تخلیق میں میں کسی غیر شعوری جذبے کی کار فرمائی کو تسلیم نہیں کرتا۔ یہ نہیں جانتا کہ کوئی افسانہ نگار کاغذ قلم لے کر کٹھنچہ جاتا ہے اور لا شعوری تحریک پر ایک افسانہ لکھ دیتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ وہ اس کو (CONSTRUCT) کرتا ہے، تعمیر کرتا ہے، اس کا عمل تعمیری، تخلیقی اور شعوری ہوتا ہے اور اس لحاظ سے اُسے اپنے خام مواد کو اُس شکل میں پیش کرنا پڑتا ہے جو اُس کے خیالات اور جذبات سے ہم آہنگ ہے، یہ وہ نہیں کر سکتا کہ اپنے جذبات اور ضمیر کی آواز کے خلاف اُسے وہاں جا کر ختم کرنے کہ جہاں اُس کا ضمیر اُس کے خلاف احتجاج کرتا رہا ہو۔ غالباً حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا کہ ہم کو یعنی فن کاروں کو اپنے اعصاب کی پکار پر کان لگائے رکھنا چاہیے۔ اعصاب کی پکار دونوں طرح کی ہو سکتی ہے ایک شخص اعصاب کے بس میں ہو سکتا ہے اور دوسرے شخص کے بس میں اس کے اعصاب ہو سکتے ہیں جس شخص کے بس میں اس کے اعصاب نہیں ہیں اس کا عمل غیر شعوری ہو گا۔ اعصاب کی پکار پر آواز دینے کے معنی یہ ہیں کہ ہمارا شعور کام نہیں کر رہا ہے ہم نے شعور کے دروازے بند کر دیے ہیں۔

اس کے برخلاف اعصاب کو بس میں رکھنے والا ہر واقعے کو اپنے شعور کی ترازو پر تولے گا اور پھر اپنے شعور سے اُس کو اس راستے پر ڈالے گا، جس کی طرف وہ لے جانا چاہتا ہے۔ اس نے میں محسوس کرتا ہوں کہ جن لوگوں نے اپنے افسانوں میں فرقہ دارانہ فسادات کو پیش کرنے کی کوشش کی وہ کوئی حل نہیں تلاش کر رہے تھے۔ یہ نہیں بتا رہے تھے کہ ان کو کیا ہوتا تو یہ ہو جاتا، بلکہ یہ پیش کر رہے تھے کہ حالات نے انسان کے اندر چھپی ہوئی زندگی کو کیسے اُبھارا اور کیسے کیسے کام کرائے کہ جو انسان کسی دوسری حالت میں نہیں کر سکتا تھا ان کے لئے اور کوئی چارہ نہ تھا کہ وہ بے الزام لکھنے کے لوگوں کے ضمیروں کو چھوڑ دیں اور شہزادی سے ان کو یہ احساس ملا کہ جو کچھ ہوا وہ ناپسندیدہ تھا۔ تقریباً سبھی اچھے افسانہ نگاروں نے اس موضوع پر افسانے لکھے ہیں۔ کرشن چندر، بیدہی، عصمت، حیات اللہ، شہزادہ جیتی، قاسمی اور عباس نے اس زمرے میں اچھی خاصی شہرت حاصل کر لی، یہ ان لوگوں میں سے ہونے جو پہلے سے لکھ رہے تھے۔ ان لوگوں میں سے جنہوں نے ذرا بعد میں شہرت حاصل کی ہے ان میں رام لعل، ستیش، براہ رخیہ سجاد، طہیز، مرج، احسن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ کو شمار کر سکتے ہیں۔ ان سب نے ان مسائل کو جو تقسیم کی پیداوار ہیں اپنے افسانوں میں جگہ دی۔

ایک دفعہ پھر موضوع کے انتخاب کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ ہر تخلیقی کام کرنے والا اور موضوع کے لئے یا تو ماضی میں جا بیٹھا مستقبل میں FANTASY لکھے گا۔ یا حال میں رہے گا۔ جب وہ ماضی میں جائے گا تو اس کا مواد اور پیش کش کے طریقے مختلف ہوں گے جب وہ مستقبل میں جائے گا تو تخیلی کارنامے پیش کرے گا اور جب وہ اپنی زندگی، اپنی دنیا کو پیش کرنے کی کوشش کرے گا تو اپنے آپ کو ان اہم واقعات سے جو اس کے گہرو پر پیش ہے ہیں، بچا نہیں سکے گا۔ اس لئے اگر اُس وقت کے افسانہ نگاروں نے فسادات پر افسانے لکھے تو تعجب کی کیا بات ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ جو افسانے لکھے گئے وہ اعلیٰ پائے کے افسانے ہیں اور ہمیشہ زندہ رہیں گے لیکن جو افسانے لکھے گئے وہ یقیناً اُس اندرونی پکار کی آواز ہیں جو ایک فن کار کی حیثیت سے انہوں نے اپنے دلوں میں محسوس کی تھی۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ پرانے افسانہ نویسوں اور نئے بھڑے والے افسانہ نویسوں نے بھی اس موضوع سے آنکھیں نہیں پڑائیں اور اس موضوع پر سیر حاصل اور بڑی تعداد میں افسانے لکھے۔ اس طرح سے شرارتیں اور مہاجدین کے مسائل پر بھی بہت سے لوگوں نے غور کیا بلکہ کئی کے تو ذاتی تجربات تھے اور ان تجربات کی بناء پر بعض لوگوں نے رپورٹ لکھے بعض نے افسانے لکھے اور بعض نے اُسے ناول کی شکل دی۔ رمانند ساگر کا "جب انسان مر گیا" تاجہ رساوی کا "جب بندھن ٹوٹے" فکر تو نسوی کا "چھٹاویا" شاہد احمد کا "دلی کی بیٹا" قدت اللہ شہاب کا "یا خدا" ایسی ہی چیزیں ہیں۔ نقطہ نظر کے فرق نے ان میں اچھا خاصا فرق پیدا کر دیا۔ مثال کے طور پر شاہد احمد



کاؤٹی کی ہوتا ہے۔ اس کا نقطہ نظر فنی نہیں ہے۔ شاہد کا نقطہ نظر بہت حد تک الزام رکھنے والا انداز رکھتا ہے لیکن ”چٹھا دیہ“ میں یہ جذبہ کام نہیں کر رہا ہے۔ ”چٹھا دیہ“ کے لکھنے والے نے اپنے نوری جذبات پر قابو پایا ہے جو محض الزام بازی کا جذبہ پیدا کرتا ہے بلکہ اس میں اس وکھ درد کا گہرا ذکر ہے جو ایک دوسرے سے جدا ہوتے وقت پیدا ہوتا رہتا ہے یہ توخیر میں دوسری صنف میں چلا گیا۔ افسانوں میں بھی یہی کیفیت نظر آتی ہے زیادہ تر افسانوں میں اس انسانی وکھ درد کا ذکر ہے جو ایسی تقسیم کے وقت پیدا ہوا یا ہونا چاہیے تھا۔ ایسے افسانوں کے سب سے زیادہ دلزدہ موضوع وہ ہیں جو بچوں کی لکھنگی، عورتوں کے اغواء، بازیافت سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثلاً، بیدی، کرشن، قاسمی، رام لعل، شیش تہرا وغیرہ کے بعض افسانے انسانی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرا موضوع جو ہندوستان اور پاکستان میں لاعلم مختلف تھا، وہ یہ تھا کہ ہندوستان میں جس قسم کی متعوبہ بندی اور جمہوری تجربے ہو رہے تھے وہ کس قسم کے خیالات اور تجربے پیدا کر رہے تھے اور پاکستان میں جو نظام تھا اس کی وجہ سے کیسے اثرات پیدا ہوئے اس کا عکس پاکستان کے افسانوں میں کم اور ہندوستان کے افسانوں میں بہت زیادہ دکھائی دیتا ہے کیونکہ ہندوستان میں نسبتاً اظہار خیال کی زیادہ آزادی تھی۔ آپ کو بہت سے ایسے افسانے ملیں گے جیسے ”بت جاگتے ہیں“، ”پانچ روپے کا نوٹ“ وغیرہ، جن میں نظام حکومت کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ سیاسی پہلو کوہ لیجئے یا سماجی، اس کے اظہار میں یہاں نسبتاً زیادہ آزادی ہے۔ ہندوستان کے افسانوں کا موضوع اب بھی زیادہ تر سماجی ہے۔ پاکستان کے افسانوں کا موضوع اس حد تک سماجی نہیں ہے۔

یہ کہنا کہ افسانہ ایک سماجی موضوع پر مبنی ہے، ایک خاص رجحان کی توجہ جانی کرتا ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ سماجی مسائل کی اولیت جو ہمارے افسانوں میں پائی جاتی تھی اور جیسے ہمارے افسانوں میں اس کا ارتقاع ہو رہا تھا اسے ہندوستان کے افسانہ نویسوں نے برقرار رکھا ہے۔ مسئلہ کے بعد جو مسائل پیدا ہوئے تھے ان میں انھیں کو اولیت حاصل تھی جن میں عمری زندگی کے مزے مل سکتے ہیں، خالص جنسی موضوعات پہلے ہی سے کم ہو چکے تھے اب اگر کہیں تھکد بہت ان کا ذکر پایا بھی جاتا ہے تو اسے جنس زدگی نہیں کہہ سکتے۔ اس کا تذکرہ جو مہاجروں اور شہر ناریتوں کے سلسلے میں پایا جاتا ہے اور اس کا پایا جانا ضروری تھا، وہ بھی ایک سماجی نوعیت رکھتا ہے کیونکہ وہ اس شہر کی اور اس المیہ کو اور تلخ بناتا ہے جیسے گھری، تباہی، بربادی، جذباتی اور مادی انتشار کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً اور قاسمی کے کئی افسانوں میں یہ المیہ بہت گہرا ہے اور مجھے خیال آتا ہے کہ تبرہ صاحب کے افسانے ”کانٹا“ میں جہاں لڑکی کے ماتھے پر چند نشانات لکھو دینے گئے ہیں جنسیت کی یہی نوعیت ہے۔ اس افسانے میں جنسی ہمیت اور انیت کا دلچسپ تقابل ہے۔ ”کھول دو“ ٹوٹا غیر معمولی طاقت رکھنے والا افسانہ ہے، ایک حیثیت سے اس میں مسلح جنسی ہے لیکن اسے لکھنے کا جڑھ سنگ ہے اس کے پیچھے جو زندگی کا المیہ ہے وہ اس افسانے کو عظمت بخشتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت ہندوستان کے افسانہ نویسوں میں جنسیت کو موضوع بنانے کا میلان دیا ہوا ہے، بے خدو بنا ہوا ہے۔ اس طرح سے جو عجیب اور کھل کھلی قسم کی رومانیت تھی وہ بھی دب گئی ہے اور ہم اپنی نئی زندگی کے مسائل کی طرف دھڑکے دھڑکے بڑھتے جا رہے ہیں۔ اس طرح لامحالہ نئے موضوعات کی تلاش میں ان کے پیش کش طریقے میں بھی تبدیلی ہوئی اور ہو رہی ہے۔ ایسا ہونا ناگزیر ہے کیونکہ افسانہ نویسی کی اس شاندار روایت کو اسی طرح آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔

اب افسانے کو ایک مخصوص واقعہ، ایک مخصوص تصور یا ایک مخصوص خیال کے گرد زیادہ گھم کر لکھنے کی طرف توجہ زیادہ ہو رہی ہے افسانہ نگاروں میں اس بات کا شعور اور احساس پہلے کی نسبت زیادہ ہے کہ اگر ان کے افسانے میں نفسیاتی صداقت نہیں ہوگی، اگر خارج اور باطن دونوں میں مطابقت نہیں ہوگی، اگر بیرونی زندگی کا عکس اندرونی زندگی پر سماجی اور نفسیاتی واقعہ کے ساتھ نہیں پڑے گا تو ان کے افسانے کامیاب نہیں ہوں گے یعنی محض سپاٹ خارجی زندگی کو ایک حقیقت پسند کی حیثیت سے پیش کر دینا آج کے افسانہ نویس کو ناکافی معلوم ہو رہا ہے میرا خیال ہے کہ یہ موضوع اور فن کی ہم آہنگی اور وحدت کی طرف ایک اچھا قدم ہے۔ تو ہم ان حقائق سے جو ہماری داخلی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں انکا ذکر سکتے ہیں، اور نہ باطنی زندگی میں جو طوفان اٹھ رہا ہے اس سے بچ سکتے ہیں۔ ان دونوں کے میل ہی سے ایک بہتر افسانہ وجود میں آسکتا ہے

ایک افسانہ زیادہ (REAL) حقیقت پسندانہ ہوتا ہے اور اپنی بناوٹ اور تعمیر کے اعتبار سے پڑھنے والے کو زیادہ مطمئن کرتا ہے۔ یہاں ایک معمولی فنی اور ذہنی صلاحیت رکھنے والے افسانہ نگاروں کو ایک دشواری پیش آتی ہے وہ یہ نہیں جانتے کہ اُن کا جو نظریہ ہے اُس کو سامنے رکھ کر جن واقعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کو کس طرح سے اس بڑی حقیقت سے جا کر ملا دیں۔ جس کی وہ کڑی ہیں۔ ایسی حالت میں ان کو سخت ناکامی ہوتی ہے۔

میں یہاں پر بالکل ایک اٹھری بات عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ آپ اس پر غور کریں اور اگر بحث کرنا چاہتے ہیں تو بحث کریں۔ وہ ہے فن کار کی آزادی اور اس کے مقصد کا تعین۔ ہمیں یہ حق حاصل نہیں ہے کہ ہم فن کار سے اس کی انفرادی آزادی چھینیں۔ اس کے انفرادی میلان اور سوچنے کے طریقے پر پابندی لگائیں ہمیں اُس سے اس بات کا مطالبہ کرنے کا حق حاصل ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربے کو اپنی پراسیڈنٹ دیکھا جو جب باہر نکالے، جب فن کی شکل لے تو وہ دوسروں کے تجربے سے اتنا مختلف نہ ہو کہ ہم اُسے پوری طرح محسوس کرنے میں دشواری محسوس کریں یا ناکام رہیں دوسرے مضمون میں لکھنے والے کے لئے جو بنیادی مسئلہ ہے یہ ہے کہ اپنے ذاتی تجربوں کو، اپنی ذاتی معلومات کو، اپنے ذاتی سوچے اور غور کرنے کے طریقوں کو جب کسی ایسے سلیب میں ڈھالنا چاہے جس کو وہ دنیا کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے تو اس کا فرض ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح اُسے اس بڑی دنیائے ہم آہنگ کرے جو اس کے گرد دوپٹیں ہے۔ اگر اس میں وہ ناکام رہتا ہے تو اس حد تک اُس کا فن محدود ہو جاتا ہے۔ یہاں کوئی دور رائیں نہیں ہو سکتیں چاہے کوئی بڑے بڑے بڑا لکھنے والا ہو۔ اس کے پڑھنے والے ہونا چاہیں۔ وہ لوگ ہونا چاہیں جو لکھنے والے کے تاثرات میں شریک ہو سکیں۔ چیز جو اس ایک بہت مختصر سے گروہ کے لئے بڑا لکھنے والا ہے۔ لاکھوں پڑھنے والے اسے پڑھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ نالکے۔ بالزاک۔ چیموف۔ جیک لنڈن کے پڑھنے والے ایک وسیع دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ جو اُس نے ایک خاص تجربہ کیا۔ اُس نے اندرونی دنیا کو ایک خاص شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی، ایک محدود تجربے کو ایک محدود دھنگ سے پیش کرنے کی کوشش کی، ایک لحاظ سے یہ ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن فن کی اُس عظمت کو وہ نہیں پاسکا جو ناسٹائٹ کی WAR OF PEACE میں پائی جاتی ہے اس لئے کہ وہ اپنے ذاتی تجربات کو دنیائے تجروں سے اس طرح ہم آہنگ کرتا ہے کہ کوئی پڑھنے والا ایسا محسوس نہیں کر سکتا کہ ناسٹائٹ نے جو لکھا ہے وہ اتنی تجربے کے باہر کی باتیں ہیں۔

اس سلیب میں میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہمارے افسانہ نگاروں کا جو مسئلہ ہے وہ یہ ہے کہ موضوع کا انتخاب خود اُن پر چھوڑا جائیگا وہ اپنے رجحان کے مطابق موضوع چنیں گے۔ لیکن جب وہ اسے پیش کریں گے تو فن کے کچھ وارن ہوتے ہیں اُن کا احترام کریں گے اُن کو جیسی نظر لگے اس پر یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ وہ لکھنے والے کے فقیروں اور جس طرح سے دوسروں نے افسانے لکھے ہیں وہ بھی دیے ہی افسانے لکھیں۔ اُن کا جی چاہے فن میں تجربے کریں اور ان کی تجربوں کو ایسی شکل دیں جو انفرادیت کی حامل ہو لیکن انھیں اس کا خیال رکھنا ہوگا کہ اُن کا فن، موضوع اور ذاتی تجربے عام لوگوں کے تجربوں کی دسترس میں آجائیں۔ اس وقت جو تجربے ہورہے ہیں وہ فن اور ٹیکنیک کے نقطہ نظر سے خوش آئند ہیں۔ ہمیں کسی بھی حالت میں ہمیں سوچنا چاہیے کہ تجربے کے بجائے ہیں وہ سب کے سب کامیاب ہی ہوں گے۔ تجربے ہمیشہ کئے گئے ہیں ان میں سے جو افسانے کا بوجھ سہہ گئے وہ سہہ گئے، اور اکثر مٹ جاتے ہیں۔ ہمیں کبھی تجروں سے نہیں گھبرانا چاہیے۔ موضوعات کے انتخاب میں بھی جرات سے کام لینے کی ضرورت ہے موضوع اور مواد کو پیش کرنے کی ٹیکنیک اظہار کا ذاتی طریقہ ہے۔ موضوع اور ٹیکنیک کے لحاظ سے جسے مختصر افسانہ کہا جائے اُس کی حدیں کافی وسیع ہیں۔ اگر آپ عالمی ادب کے اہم افسانے پڑھیں گے تو ان کی ٹیکنیک کا تنوع آپ کو متحیر کر دے گا۔

اچھا لکھنے والا جب اپنے افسانے سے اپنا مواد پیش کرتا ہے تو اُس کی ٹیکنیک الگ ہو جاتی ہے۔ کوئی تفصیلات میں جاتا ہے کوئی واقعات کو مختصر طریقے سے پیش کرتا ہے۔ کوئی کردار کو ابھارتا ہے۔ کوئی پس منظر کو، کوئی پس منظر کو زیادہ نمایاں کرتا ہے کوئی منظر اور تاثر پر زور دیتا ہے۔ کوئی مرکزی خیال پر، یہی سب جدید افسانہ نگار کر رہے ہیں۔



بہت طویل ہونا چاہیے اس لئے اب میں مختصر دو تین ضروری باتیں عرض کروں چاہتا ہوں۔ اس وقت تک میں نے افسانہ نگاری کا زیادہ اور افسانہ نگاروں کا ذکر کم کیا ہے۔ ایک سبب تو یہ ہے کہ مختصر ذکر سے بات واضح نہیں ہوتی۔ صرف قارئین کے کام نہیں چلتا اور اس گفتگو میں زیادہ تفصیل کا موقع نہیں ہے۔ دوسرے یہ کہ افسانہ نگاروں کی تعداد بہت زیادہ ہے، ان میں سے چند کا ذکر بھی ممکن نہیں ہے تاہم دو چار لفظ چند افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جن افسانہ نگاروں نے پندرہ سال پہلے اہمیت حاصل کر لی تھی ان میں سے اکثر کا ذکر آچکا ہے اور یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ان میں سے بعض آج بھی سالانہ کارواں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس دوران میں کچھ لکھنے والے بھی ان کے قریب آ گئے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے احمد ندیم قاسمی کا نام آتا ہے۔

چودہ پندرہ سال پہلے کی بات ہے کہ میں نے قاسمی کے ابتدائی مجموعے ”چوپال“، ”سیلاب یا گرداب“، ”طلوع و غروب“ اور قطعات کا مجموعہ ”رم جہم“ ایک ساتھ دیکھا اس وقت کسی سلسلے میں میں نے یہ کہا تھا کہ احمد ندیم شاعر اور احمد ندیم افسانہ نگار ساتھ ساتھ چل رہے ہیں اور مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار احمد ندیم، شاعر احمد ندیم سے آگے بڑھ رہا ہے۔ پھر ان کی نظموں کا مجموعہ ”جلال و جمال“ نکلا اور افسانوں کے مجموعے شائع ہوئے۔ مجھے اکثر غلطی بہت پسند آئی لیکن میری پہلی رائے باقی رہی۔ اور آج میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ وہ افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں ایک بڑی منزلہ جگہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے مسلسل اچھے افسانے لکھے ہیں اور اس وقت تو مشکل ہی سے ان کا کوئی ایسا افسانہ ہوگا جو دامن دل کو نہ کچھنچتا ہو۔ فن کے شعور، موضوع کی بصیرت، مواد پر قدرت، تنوع اور فن کار کے گداز دل۔ کسی حیثیت سے بھی دیکھا جائے وہ ایک مکمل افسانہ نگار ثابت ہوتے ہیں۔ ”مروج خوں“، ”پریشور سنگھ“، ”ماقم“، ”ستائنا“ وغیرہ اس کا ثبوت ہیں۔

غلام عباس کم لکھتے ہیں لیکن ”آئندہ کے بعد“، ”سلے اور اور کوٹ“ ان کے کمال فن کا اعلیٰ ثبوت پیش کرتے ہیں۔ اختر اور یزیدی نے کچھ لکھا اور ”بال جبریل“ لکھ کر ”منظر اور پس منظر“، ”سیمٹ اور ڈائنامائٹ“ والے اختر کا قد بہت بلند کر دیا ہے۔ اساطیری اشاریت کے لحاظ سے یہ افسانہ منفرد ہے۔

اختر انصاری نے حال میں افسانے کم لکھے ہیں لیکن اپنے منتخب مجموعے ”یہ زندگی“ میں انھوں نے افسانہ نگاری کی حیثیت سے پھر اپنی عظمت کا احساس دلایا ہے۔ ”بلوٹ سنگھ“، ”ہاجرہ مسرورہ“، ”غیر مجسمہ مستور“، ”رفیعہ سجاد ظہیر“، ”مشرکت صدیقی“، ”سبح احسن“، ”انتظار حسین“ ہر ایک نے ترقی ہی کی طرف قدم بڑھائے ہیں۔ خواجہ احمد عباس تو دراصل سنگھ کے بعد ہی میدان میں آئے لیکن گزشتہ پانچ چھ سال میں انھوں نے عصری زندگی کو کھنگال کر بعض بیش قیمت موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ بلکی سی رمزیت کے پرے میں ان کے وہ افسانے جو قوی اور فرقہ دارانہ اتحاد۔ موجودہ جذباتی اور سماجی انتشار اور کانگو کے متعلق لکھے گئے ہیں وہ انھیں کا دُر درس ذہن لکھ سکتا تھا۔

جو اچھے افسانہ نگار اپنی جگہ بنا کر ہٹ گئے ہیں ان کی غیر حاضری کبھی کبھی ان کے نظر انداز ہو جانے کا سبب بن جاتی ہے۔ اس موقع پر مجھے ایک تاریخی لطیف یاد آیا:

پنوں لینے نے جب غالباً آسٹریا یا اٹلی مسخ کر لیا، اس کے فوراً بعد پھر فوجوں کو تیاری کا حکم دے دیا۔ اس پر کسی جبریل نے کہا کہ ”ابھی دوائی ختم ہوئی ہے آپ نے پھر تیاری کا حکم دے دیا۔“

پنوں لینے نے جواب دیا کہ اگر تھوڑی دیر ہو جائے گی تو دو گ پنوں لین کو بھول جائیں گے۔  
تو زمانے کی رفتار کا واقعی یہی حال ہے کہ جو شخص میدان میں ہے اور مسلسل اپنے آپ کو سزائے جا رہا ہے۔ اُسے مانا جاتا ہے اور جو لوگ ذرا ہٹ جاتے ہیں وہ بڑی آسانی سے بھلا دیئے جاتے ہیں اس وجہ سے احمد علی۔ سجاد ظہیر۔ ممتاز شیریں۔ حسن عسکری وغیرہ کے نام دیر میں یاد آتے ہیں انھیں جان بوجھ کر نظر انداز نہیں کیا جاتا۔

ایک بڑی خیریت یہ ہے کہ شعراء کی طرح افسانہ نگاروں میں پرانی ادنیٰ نسل کی بحث بہت زیادہ بھیانک نہیں ہوتی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری میں اشاریت، ابہام اور زبان کے تجربے زیادہ آسانی سے ہو سکتے ہیں۔ افسانے میں وہ بات نہیں۔ اس لئے شعراء کے بعد سے جو نئے لکھنے والے اُبھرے ہیں، ان کا ذکر بھی برابر آثارِ متعلقہ چنانچہ تیسرے طبقے میں وہ لوگ آجاتے ہیں جن کی شہرت شعراء کے بعد شروع ہوئی اور وہ نمایاں طور پر آگے آئے۔ ان میں رام نعل، جیلانی بانو، تیش تبرا، بشیر پر دیپ، عابد سہیل، واجدہ تبسم، آمنہ ابوالحسن، اقبال متین، رتن سنگھ، ابن الحسن اقبال مجید وغیرہ اہم ہیں۔ ان ناموں میں اضافہ بھی ہو سکتا ہے۔ گفتگو کے خاتمے پر اس آخری گروہ کے بارے میں کچھ تھوڑی سی باتیں کرنا چاہتا ہوں۔ یہ الزام جو لگایا جاتا ہے کہ نفاذوں نے ایک منفی رویہ اختیار کیا ہے اور بہت سے افسانہ نگاروں کا ذکر نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں کہ کوئی شخص تمام افسانہ نگاروں کا یکساں طور پر ذکر نہیں کر سکتا۔ مرفا ایسی ہی لوگوں کا ذکر آ سکتا ہے جنہوں نے کسی خاص رجحان کی آمیزگی کی ہے یا فن میں کسی مخصوص طرز کا اضافہ کیا ہے۔ میں نے جو چند نام اوپر لئے ہیں ان میں سے اکثر کے افسانے میں نے خاصی تعداد میں پڑھے ہیں۔ خود ان سے سنے ہیں۔ فن سے متعلق ان سے گفتگو کی ہے اس لئے ان کے متعلق بعض باتیں صاف گوئی سے کہہ سکتا ہوں۔ ایک بات شروع ہی میں یہ کہہ دینے کی ہے کہ وہ یہ ہے کہ ان میں تقریباً ہر ایک کو احساس ہے کہ ان کی راہ میں چند بڑے بڑے نام حائل ہیں اور جب تک وہ ان حائل ہونے والی دیواروں کو نہیں توڑیں گے یا ان سے کتر اگر نہیں نکل جائیں گے۔ اس وقت تک ان کو وہ اہمیت حاصل نہیں ہو سکتی جو کچھ دن پہلے کچھ ہی دنوں کے اندر کچھ لوگوں کو حاصل ہو گئی تھی۔ آگے بڑھنے میں تاریخ بھی مرد کوئی ہے چنانچہ ۱۹۳۷ء کے بعد ہمارے ادب میں جو تیز رفتاری تھی اس میں بہت سے اہم اور غیر اہم لوگوں کو شہرت حاصل ہو گئی، کیونکہ ان کے ہاتھ ایسا کچا مال آیا جس کو انہوں نے جلدی سے بنا سنوہ کے پیش کر دیا، اس وقت کے بازار میں اس کی بڑی مانگ تھی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ لوگ تیزی سے شہرت کے زینوں پر چڑھتے گئے۔ ان لوگوں میں سے جن لوگوں نے ریاضت کی، جو اپنے فنی شعور کو جلا دیتے اور اس میں اضافہ کرتے رہے، ان کو ہم اس وقت بھی عزت کی نظر سے دیکھتے ہیں لیکن نئے افسانہ نگاروں کے لئے یہ معاملہ زبردست آزمائش کا ہے۔ ان کو فن اور مواد دونوں کے نقطہ نظر سے اپنے کو نیا ثابت کرنا ہے۔ بہتر ثابت کرنا ہے یعنی محض کسی کا تقلید یا نقل نہیں بننا بلکہ اپنی انفرادیت سے ایک نیا معیار قائم کرنا ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے انفرادی طور پر اپنے افسانوں کے لئے مواد تلاش کرنے اور اپنے سوچنے اور دیکھنے کے دائرے کو وسیع کرنے کے لئے اپنے اپنے میدانِ منتخب کر لئے ہیں۔ انہوں نے جو بیان اور اظہار کے طریقے اختیار کئے ہیں وہ بھی کسی حد تک منفرد ہیں۔ لیکن اب تک مجھے ان سب میں جو مجموعی خامی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ اس وقت تک انہوں نے اپنے ذاتی تجربات کو کسی آفاقی تجربے سے ملائے کی پوری کوشش نہیں کی۔ میں جانتا ہوں کہ یہ کام کسی خاص طرح کے میکائی عمل سے نہیں ہو گا۔ یہ اس طرح ہو گا کہ ہمیشہ انسان کے انسان کے وجود کا تصور، انسانی غم اور خوشی کے وجود کا تصور اور انسان کے جذبات میں جو ہیجان، الجھن کی منزلیں آتی رہتی ہیں ان کے محرکات کا تصور، اور ان کے مختلف اوقات میں تبدیل ہوتے رہنے کا تصور یا تو وجدانی طور پر یا علمی طور پر ہمارے ذہن کا جزو بن چکا ہو۔ یعنی ہم سے مشابہے اور ہم سے وجدان میں یہ ساری کی ساری چیزیں اپنی پوری طاقت اور شعور کے ساتھ آگئی ہوں۔ ہم سمجھ چکے ہوں کہ ان چیزوں کی انسانی سوج اور انسانی زندگی میں کیا جگہ ہے۔ معاشی پریکٹیاں جنسی تعلقات، مرنا اور مینا، امن اور جنگ، جسدِ اہلے و مسلکی، بے کاری اور بے روزگاری کے مسئلے، محبت اور فرض کی کشمکش اور ایسے دوسرے موضوعات کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی ابدی قدروں کی طرف ذہن کو متعلق کرتے ہیں۔ یہ واقعات تنہا نہیں ہیں افسانہ نگار اپنی آسانی اور ضرورت کے لئے انہیں زندگی کے دھارے سے الگ کر لیتا ہے۔ ہر واقعات ان کی زندگی میں ایک بڑے طریقہ یا المیہ کی بنیاد بن سکتا ہے



لیکن اگر انفرادی طور پر الگ کر کے بیان کیا جائے تو اس کی حیثیت ایک تنہا اور مجرد تجربے کی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی حالت میں افسانہ عظیم نہیں بنتا۔ یہ بات ہر بڑے افسانہ نویس کے ہاں بیٹے گی کہ چھوٹے چھوٹے واقعات کو پیش کرتے وقت بھی وہ ان ان کے سامنے دھجکی دھجکن بنے تسرا دی اور بے چینی کا جو احساس ہوتا ہے اس کی جھلک پیدا کر دیتا ہے۔ مجھے کچھ ایسا شک ہو رہا ہے کہ میں شاید پوری طرح اپنی بات کو واضح نہیں کر سکا ہوں۔ میرا مقصد صرف یہ ہے کہ ادب ایک آئینہ ہے جس میں زندگی متحرک اور لرزاں نظر آتی ہے اور جو شخص تخلیقی ادب یعنی افسانے اور ناول کا مطالعہ کرتا ہے وہ واقعات کو محض واقعات کی حیثیت سے نہیں۔ علامتوں کی حیثیت سے دیکھتا چلا جاتا ہے، تاکہ واقعہ انفرادی اور محدود رہتے ہوئے بھی بہت سے دوسرے واقعات کا نمائندہ اور ترجمان بن جائے۔

یہ بات مطالعہ، مشاہدہ اور فکر سے حاصل ہو سکتی ہے۔ انسانی زندگی میں اسباب و علل کے رشتوں کو جاننے اور انسانی نفس میں محرکات کے عمل اور رد عمل کو سمجھنے سے آسکتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے بالکل نئے افسانہ نگاروں کے یہاں یہ بات ملتی ہی نہیں۔ نہیں ملتی فرد ہے لیکن کم، جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام لئے ہیں ان میں سے ہر ایک کے دو چار افسانے ایسے ہیں جن میں وہی عظمت ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے مثلاً جیلانی بانو کا "موسم کی دیوی"، رام لعل کا "اوسی"، امال "سیوا دار تبر کا"، ویران بہاریں "رہتا ننگ پاس" "تیس سال پہلے" وغیرہ۔ لیکن ابھی ان کے فن کو اور ترقی کرنا ہے ابھی ایسا نہیں معلوم ہوتا کہ ہر افسانہ ان کے فن کی نمائندگی کر رہا ہے، ہر افسانے کے اندر سے وہ بول رہے ہیں اور پڑھنے والوں کو انسانی فطرت یا کائنات کے کسی راز سے آشنا کر رہے ہیں۔

یہ بات کوئی خاص تدبیر اختیار کرنے سے پیدا نہیں ہو سکے گی۔ بلکہ زندگی کے گہرے شعور سے ہوگی جو شعور فن کا اصل مسئلہ ہے یا تو ہمارے اندر کوئی ایسی وجدانی کیفیت ہو جس سے ہم انسانی دکھ درد کو اور مسرت کے پہلوؤں کو فوراً جان لیں یا ہمارا مطالعہ، علم اور مشاہدہ اتنا گہرا ہو کہ ہم جن واقعات سے دوچار ہوں اس کی تہ تک جا سکیں اور محسوس کریں کہ ایسا ہوا ہو گا یا ایسا ہو سکتا ہے ہمارے موجودہ دور کے افسانہ نگاروں کے یہاں انفرادی طور پر بہت اعلیٰ پائے کے افسانے مل جاتے ہیں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک افسانہ کسی کو پسند آتا ہے کسی کو نہیں پسند آتا۔ گہرا نا نہیں چاہئے۔ ان افسانوں پر جو اختلافات ہوتے ہیں وہ اس لئے ہوتے ہیں کہ ان کا رد عمل ہم میں سے ہر ایک پر مختلف ہوتا ہے جو افسانے پہلے ذاتی تجربے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں انھیں ہم پسند کرتے ہیں جو نہیں ہوتے ان کے متعلق سوچے لگتے ہیں۔

رام لعل صاحب کے افسانہ "تمنا" پر جو بحث ہوئی تھی اس میں چند لوگوں کو یہ خیال ہوا کہ اتنی تیز ریل پر دوڑ کر چپڑھ جانا ناممکن ہے۔

نتیجہ تبر کے "تیس سال پہلے" میں ڈاک بنگلہ کے اندر جو واقعہ پیش آتا ہے اور پتچہ خبر جاتا ہے وہ ممکن ہے کہ نہیں؟ اس پر بھی بحث ہو چکی ہے۔ اس طرح چھوٹے چھوٹے مسائل پیش آتے رہتے ہیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ہر شخص واقعہ سے یکساں طور پر متاثر نہیں ہو سکتا ایسے موقع پر ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ کوئی واقعہ نارمل حالات میں منطقی اور فطری طور پر اور ایسا نارمل ABNORMAL حالات میں امکانی طور پر ہو سکتا ہے یا نہیں۔ یہ بات ارسطو نے بھی کہی تھی، واقعات کا امکانی حدود کے اندر لانا اور چول سے چول بٹھانا ضروری ہے ورنہ افسانے کے واقعات متاثر نہیں کر سکیں گے۔

اس کے بعد سب سے بڑی بات یہ ہے کہ لکھنے والا تخلیقی لگن کے ساتھ اپنی شخصیت اور اپنی روح افسانے کے اندر منتقل کرے یا ہو جائے تو افسانے کے ناکام یا کمزور ہونے کا سبب باقی نہیں رہ جائے گا۔

میں نے آپ کا بہت وقت لیا۔ اس کے لئے معذرت خواہ ہوں لیکن گفتگو ختم کرنے سے پہلے یہ فرد کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں اردو افسانے کی رفت و ترقی سے مایوس نہیں ہوں۔ مجھے ابا محسوس ہو رہا ہے کہ ہمارے افسانہ نویس زندگی کے نئے تجربوں

سے وسیع معلومات حاصل کر رہے ہیں۔ اگرچہ یہ ضرور ہے کہ اس وقت تک کے ادیبوں میں عقیدہ اور نصب العین کی جو کمی ہے وہ پوری طرح سے ابھرتی ہوئی نئی انسانیت اور ملک کے تعمیری کاموں سے دل چسپی ... کی طرف مائل نہیں کر رہی ہے، لیکن جہاں تک جدید نفسیاتی الجھنوں کے سمجھنے کا سوال ہے اس پر موجودہ افسانہ نگار کی نظر گہری ہے۔ اس لئے میں جدید افسانے کے مستقبل سے یابوس نہیں ہوں۔ مجھے افسوس ہے کہ آپ کا اتنا وقت لینے کے بعد بھی میں پوری طرح مطمئن نہیں ہوں کہ میں نے تمام باتیں کہہ دیں۔ خیر تمام باتیں تو کیا کہتا یہ احساس ضرور ہے کہ میں نے آپ کو افسانہ نویسی کے بعض بنیادی مسائل کی طرف متوجہ کر دیا ہے۔ اگر میں اس میں کامیاب ہو گیا ہوں تو مجھے خوشی ہے۔

# مَنْ وَزِیْدَان

ہرنگ اسٹال سے طلب فرمائیں

مولانا نیاز فتحپوری کی چوالیس سالہ دورِ تصنیف و صحافت کا غیر فانی کارنامہ جس میں اسلام کے صحیح مفہوم کو پیش کر کے تمام ذریعہ انسان کو انسانیت کبریٰ اور اخوتِ عالمہ کے ایک نئے رشتے سے وابستہ ہونے کی دعوت دی گئی ہے اور مذاہب کی تخلیق و دینی عقائد و رسالت کے مفہوم اور کتب مقدسہ پر تاریخی و علمی اخلاقی و نفسیاتی نقطہ نظر سے نہایت بلند انشاء اور پر زور خطیبانہ انداز میں بحث کی گئی ہے۔

قیمت چھ روپے

علاوہ محصول ڈاک

یا براہ راست دہج ذیل پتہ پر رجوع فرمائیں

ادارہ نگار پاکستان — ۳۲، گارڈن مارکیٹ کراچی



# اُردو افسانے کا ارتقاء

(ڈاکٹر محمد حُسن)

میں اس مقالے کو معذرت کے ساتھ شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے کچھ عرصے سے اردو افسانے کی رفتار نے یا بوس کیا۔ یوں تو وقتی تاثرات اور عصری آہستہ خرامی کے شکوے ہمیشہ قابلِ اعتنا نہیں ہوتے، زمانہ وقت کے مذاق اور شاہکاروں کی ابدی قدر و قیمت میں تبدیلیاں کیا کرتا ہے۔ ہم خود اپنے عہد اور اس کی آئینہ نشین، انتشار، امراض اور حقائق کے اس قدر قریبی جزو ہوتے ہیں کہ اپنے عصری ادب پر کوئی خارجی اور حتیٰ فیصلہ کرنے کے مشکل ہی سے اہل قرار دیئے جاسکتے ہیں کہ ادبی تاریخ نے بہت سے تاج اُٹائے ہیں اور قلم چھینے ہیں؟ بہت سی شہرتوں کے فلک بوس میناے شکست کئے ہیں اور زمانے کی گرد برویں دبے کچلے ہوئے نہ جانے کتنے شاہکاروں کو پھر سے اجیلا ہے۔

پھر بھی اپنے عہد اور اس کے بنائے ہوئے عمرانی اور وقتی مذاق کے پیش نظر میری طرح افسانے کو شوق اور بھردی سے پڑھنے والے بہت سے لوگوں نے اردو افسانے کی رفتار کو اطمینان سے زیادہ تشریش کی نظر سے دیکھا ہے۔ کیا ہم آگے بڑھ رہے ہیں؟ کیا اردو افسانے میں زندگی اور سلیج کا وہ قریبی اور آشنا آہنگ سنائی دیتا ہے جو افسانے میں شور اور تاریخی حقائق کے رابطے ملا تھا ہے۔ کیا اردو افسانوں میں ہم ہندوستان کا روپ دیکھ سکتے ہیں۔ اُن لوگوں کو پہچان سکتے ہیں جن سے ہندوستان آباد ہے، کیا ہم افسانے میں ہماری قومی کردار کی کوئی جھلک ہے؟

قومی کردار دراصل بین الاقوامی رُوح کے منافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ قومی کردار کی اس طرح تشریح کی جائے کہ وہ دنیا زمانے کے لوگوں سے الگ ممتاز یا برسرِ بیکار نظر آئے۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ ہم افسانے کو ہماری گلیاں، ہمارے کوپے، ہمارے آوارہ گرد اور سرخ و سیاہ صدیوں کے سائے تلے دبے ہوئے ہماری ہم وطنوں کا ذکر کرنا ہے۔

خیال امیر نہیں ہوتا۔ وہ قوم، رنگ و نسل اور براعظم میں قید نہیں۔ اُن سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور اپنی حالات کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ افسانے کا فن خیال آرائی اور مجرد فلسفہ طرازی کا نہیں ہے۔ شاعری کو اگر کثرت سے وحدت اور حقیقت سے خیال کی طرف گرم سفر کہا جاسکتا، تو افسانہ اس کے برخلاف وحدت سے کثرت کی طرف آتا ہے اور خیال سے حقیقت کے چھٹے ڈھانچے اور محفلیں سجاتا ہے۔

شاعر ایک مخصوص صورتِ حال سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے۔ اس صورتِ حال کی مادی حیثیت پوری طرح بیان کرے، لیکن افسانہ نگار ان مجرد تاثر اور خیال کے لئے موزوں ساپنے ڈھانچے، کردار بناتا ہے، ان کرداروں کی خصوصیات کو واضح کرنے کے لئے اور کہانی میں اس تاثر کو پوری طرح اُجاگر کرنے کے لئے مناسب واقعات ڈھونڈتا ہے۔ نظم اس طرح پیش منظر سے غرض رکھتی ہے

مگر افسانہ بغیر پس منظر کے مکمل نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض شاعروں سے دشوار ہے وہ صرف مجروح خیالوں کی عکاسی اور تبلیغ کا کام نہیں کر سکتے۔ انہیں خیالوں کو مختلف کرداروں اور واقعات کی مدد سے زندہ اور شاداب کرنا ہے اور قابلِ یقین بنانا ہے۔ اس قدر قابلِ یقین کہ جس طرح لوگ جالچ ایلٹ کی رمولا کو تلاش کرنے کے لئے روم کی گلیاں چھانا کرتے تھے۔ اسی طرح ہمارے قارئین بھی ہندوستان کے دیہاتی اور شہری زندگی کے کرداروں پر ایمان لاسکیں اور انھیں تلاش کر سکیں۔

ہمارے افسانے نے یہ کام بہت اُدھوے طریقے پر کیا ہے۔ میرا ذہن اس موڑ کی طرف جاتا ہے جب اردو افسانہ رومانوی ماورائیت کے میدان سے نکل کر ترقی پسند حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھا رہا تھا۔ سجاد حیدر، یلدرم، حجاب امتیاز علی۔ میتا زنجپوری اور چٹوڑی گورکھپوری کے افسانوں کے بطن سے ایک نیا شعور اُہستہ اُہستہ ابھرنے لگا تھا۔ گو اس سے قبل ہی متوسط طبقے کے سر پر میرا افسانہ کا تاج رکھا جا چکا تھا۔ اور ہماری کہانیوں میں شہزادے اور مصلحین کی بجائے خیال پرست رومان جگہ پلنے لگے تھے۔ پھر بھی ہماری زندگی کے گوشے جن میں حقیقت کی سنگینی، لطافت اور پرجہ ہو کانی دیر ہی میں نمایاں ہوئے اور اس کے بعد پریم چند اور ان کے دور نے بیک وقت اصلاح پسندی اور ادب میں سماجی شعور کی آواز بھی بلند کی اور افسانہ کے موضوع کو دیہاتی اور شہری عوام اور مختلف طبقے کے درمیان پہنچا دیا۔

لیکن یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ آیا ہمارے افسانہ نگار اس کام کو پوری طرح آگے بڑھ سکے ہیں۔ کیا آج کے افسانے نے ہندوستانی زندگی کے اس رُوپ رنگ کو نکھارا اور سنوارا ہے۔ مجھ اس میں شک نہیں کہ یہ کام چھوٹے چھوٹے پیلے پر ہوتا رہا۔ اکا دکا افسانے اپنی زمین سے قریب سماجی زندگی کے آہنگ کو تلاش کرتے رہے۔ جب تک "رحمن کے جوتے"، "گرگین"، "ادیمی"، "آخری کوشش" تیر و شیم کے پہلے ہیر و شیم کے بعد "اور" زندگی کے موڑ پر کا نام ہمارے افسانوی ادب میں زندہ ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

آزادی کے بعد اردو افسانے میں عسکری شعور پیدا ہوا ہے۔ اس سے قبل کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا احساس تو ملتا ہے اور اک نہیں ملتا۔ ہمارے افسانہ نگار سماجی ترتیب اور ماحول کی تلخی اور جھجھک کو محسوس تو کر رہے تھے لیکن سنجیدگی سے نہیں۔ اس پر غور کرنے کے بجائے ایک رومانوی بے توجہی برتی جاتی رہی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ آزادی سے قبل کا میر و عام طور پر ایک افسردہ مزاج خواب پرست نوجوان ہوتا تھا جس کے آدرش حسین تابناک اور زندگی بخش ہیں لیکن وہ پرائیویٹ کی طرح حقیقت کے سنگین کوساڑوں سے بندھا ہوا ہے۔

یہ بوسمیں کردار کیوں پیدا ہوا تھا یا ہم اسے ترقی پسند کہہ سکتے ہیں یا صرف رجعت پسند۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ تذکرہ بے محل نہ ہو گا کہ ہمارا بوسمیں ایک نیا وجود نے کر لیا تھا جس کے خواب اور آدرش مغرب سے آئے تھے اور اس کا ماحول اور اس کا فطری ماحول مشرق سے۔ پھر وہ متوسط طبقے سے متعلق رہنے کی حیثیت سے دو کشتیوں میں سوار تھا۔ ایک شہرے میںادوں سے محبت کا شکار تھا اور دوسرا عوام کے درد مشترک کے احساس کا راس نوجوان کو اپنی کمزوریوں کا بھی احساس تھا۔ اس زنجیروں کی مصلابت کا بھی احساس تھا۔ جو مغربی استبداد نے اور ہماری دنیائوں نے ہمیں پہنچا رکھی ہیں اور جن کو ہماری پھیلی تمام کوششیں توڑنے میں ناکام ہو چکی تھیں۔ اس گرا نیارے احساس کے بوجھ سے بالکل کھیل جانے کے لئے وہ تیار نہ تھا۔

اس کے ہاتھ میں بغاوت اور تحریک کا علم تھا۔ اس کا احتجاج ایک رومانوی باغی کا احتجاج تھا جو اپنی انفرادیت کے شعلے لے کر روایت کے جہاں کو آتش پرہمن کر دیتا ہے خواہ اسے خود اپنی آگ ہی کا حسنِ خاشاک ہونا پڑے۔ چنانچہ ہمارے اس دور کے تمام کردار ایسے ذہین اور طبع حساس نوجوان ہیں جو بیزاری، تبدیلی کی خواہش اور اضطراب میں خود ہی جل رہے ہیں وہ ہر ایک چیز سے



یغاوت کرتے ہیں، جنس، مذہب، پرائے ادبی اصول و ضوابط۔ ان کی لڑائی ہر ضابطے کے خلاف ہے۔

لیکن بویمین آرٹ کا کارنامہ منفی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا نغمہ سیر مرغ کے گیت کی طرح اپنے خاکستر سے دوسری زندگی میں نمود کا جوہر نہیں رکھتا۔ وہ جل سکتا ہے، تعصبات کو جلا سکتا ہے اس لئے چونکا دینے والے موضوعات انھیں محبوب ہیں، جنسی خفایاں اور افسانوں کی پردہ دری ان کا محبوب مشغلہ ہے اور دبے کچلے ہوئے اور مردود کردار — طوائف، بد معاش اور پیشہ ور خرم ان کے ہیرو ہیں۔

سیاسی پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ کردار بھی بدلا۔ آزادی کی سیاسی نوعیت جو کچھ بھی ہو، یہ ضرور ہوا کہ اس کے ساتھ ہی ہمارے افسانہ نگاروں کو فکر کا کوئی نیا سانچہ اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ ضرورت شعوری طور سے زیادہ غیر شعوری قہی حالات تبدیل ہونے لگی۔ یہ تبدیلی بڑی بلند آہنگ اور طوفان خیز تھی۔ انگریزوں کی بلا واسطہ حکومت کے خاتمے کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی اور سیاسی زندگی سے مجبوری اور احساس کی ذات کا سب سے نمایاں نشان مٹ گیا۔ اب غلامی کے بوجھ سے پیدا ہونے والی بیزاری، جھجھلاہٹ اور احساس کمتری کے اتنے مواقع پیش نہ آتے تھے۔

لیکن اس سے قبل کہ ہمارے دانشور، تبدیلی محسوس کر سکیں، مساوات نے ہندوستان اور پاکستان کی سرزمین کو ہزاروں خوابوں کا دفن بنا دیا۔ مذہبی تعصب اور ہند کے برعظیم کی رقیانوسی رحبت پسندی نے ایک بار پھر اپنا سر نکالا۔ وہ مشترک وطنیت کا عزیز تصور چراہستہ آہستہ پڑیر ہوتا تھا۔ اور کبیر سے لے کر پریم چند تک ایک نمایاں شکل اختیار کرنا چلا اور ہاتھا۔ مساوات کی آگ میں جل رہا تھا ہندو۔ "جی سرور پار کر رہے تھے۔ مذہب کی آگ وطن کے ساتھ تعلقات کو جلانے ڈال رہی تھی۔

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا۔ ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فن کار اس کے نشاۃ ثانی نہیں تھے اس طوفان سے ہموک گزرتے تھے۔ لاکھوں انسان زمین خدا مذاں اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکان کر رہے تھے۔ خاتے، دباؤ اور نقل و حل کی لڑائیوں نے انسانی قدموں کی میناویں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان، حیوان کی طرح خون چاٹ رہا تھا اور غمخوار در دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر بر نئی افتاد توڑنے کی تدبیر میں سوچ رہا تھا۔

یہ ایک عظیم مرتبے اور ایک عظیم تر زیمہ (EPIC) کا موضوع ہو سکتا تھا۔ مرثیہ اس مشترک ہندیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہوتی آرہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلہ کا شکار ہو گئی تھی اور زیمہ (EPIC) اس عظیم انسان کا جو حیوانات کے اس طوفان خاکو خوں سے نہ جلنے لگتے سمندر پار کر کے نکل آیا ہے۔ ابھی تک ہمارے افسانوی ادب نے اس عظیم لیے کو پوری طرح سمجھا نہیں ہے لیکن یہ عمرانی انقلاب اور سیاسی تبدیلیاں ہنوز ہمارے فن کار کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہیں۔

اس کے بعد کی کہانی بہت عام ہے، آزادی کے بعد کی یا دوسی اور محرومی۔ ہمارا گاندھی کا قتل۔ بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات اور ایک بار پھر ہموک، افلاس۔ بے روزگاری اور احمائی رجحانات کا عروج کم و بیش برصغیر کے سیاسی اور عسکری واقعات کا ایک ہلکا سا خاکہ پیش کر سکتے ہیں۔

اب اس دور کے افسانے پر نظر کیجئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار ہنگامی واقعات سے فوراً متاثر ہوا اور اپنے ارد گرد کے حالات کو فوراً ہی گرفت میں لے لیکن یہ توقع غلط نہیں ہے کہ جب وہ ہماری سماجی زندگی کا کوئی پرتو اپنی کہانی میں اسیر کرتا ہے تو اس کے کنارے اطمینان بخش ہونے چاہئیں تاکہ اس کی زندگی ہمارے قصوں کی نیم نچتہ سسڑ کوں کی اڑتی ہوئی دھول، دیہاتی باداموں کی پتی دھوپ ہمارے لوگوں کے لباسی اور نقش و نگار کو سمو سکے۔

اس بات کی طرف اس لئے اور بھی بار بار دھیان جاتا ہے کہ اب سے کچھ عرصے پہلے اس قسم کی کوششیں پنجاب اور یوپی کے لکھنؤ والوں نے خاص طور پر شروع کی تھیں۔ کوششیں چند کی ابتدائی کہانیوں میں پنجاب کا دیہات غیر مسلم لفظ اور استعاروں میں بولتے ہیں۔ بلونت سنگھ نے ایک سے زیادہ افسانوں میں اس سرزمین کی مست خوشبو اور لوگوں کی پُر خلوص زندگی کی عکاسی کی۔ حیات اللہ انصاری کی "ٹھیکے" اور اس کے بھائی کی کہانی "شہر کے نچلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت پرستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "دوسیر آٹا" اور "ادایا قضا" مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو پوری طرح اسیر کر لیتی ہے۔ میں یہاں علی عباس حسینی اور دیوندر ستیا راجی کا تذکرہ نہیں کروں گا جن کے ہاں یہ پس منظر پیش منظر پر بھی محیط ہو گیا ہے۔

اس دور میں یہ زندگی بہت کم افسانوں میں نمایاں ہو سکی ہے ان میں بیدی کا لاجوتی لقیہتا سر پرست ہے اس کے بعد عصمت کا "چوتھی کاجوڑا"۔ شوکت صدیقی کا "نوجندی جہرات" انتظار حسین کا "آخری عوم بتی" اور احمد ندیم کاشانی کا "الحمد للہ" ہے۔ منوکی "موزیل کی عظمت کی راہ" دوسری ہے اور اے جمید کاظم حقیقت کا طلسم ضرور بنتا ہے لیکن وہ ہماری زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھنے کا قائل ہیں۔

بیدی کا افسانہ "لاجوتی" میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہوگا۔ یہ کہانی محض شہر کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آتی ہے اور اپنے اصول پرست مگر جذباتی طور پر اجنبی شہر ہر کے برتاؤ سے شاک ہے۔ بیدی کے یہاں اس قسم کی تصویریں بھی ہیں:-

"ابھی گیت کی آواز لوگوں کے کانوں میں گونج رہی تھی۔ صبح بھی نہیں ہو پانی تھی اور محمد ملا مشکور کے مکان ۱۴۴ کی بدھوا ابھی تک اپنے بستر میں کرب ناک سی انگڑائی لے رہی تھی کہ سُندر لال کا گرائیس لال چند جسم اپنا اثر اور سوخ سٹھا کر کے سُندر لال اور خلیفہ کا نکال پرشاد لے راض ڈپولے دیا تھا۔ دوڑا دوڑا آیا اور اپنے گاڑے کی چادر سے ہاتھ پھیلانے ہوئے بولا۔ میں نے لاجو بھائی کو دیکھا ہے۔"

"تم آئے جانتے بھی ہو؟" سُندر لال نے پھر سے بیٹھے تبا کو کو فرش پر سے اٹھاتے اور متھیلی پر ملے ہوئے پوچھا۔ اور اپا کرتے ہوئے اُس نے رسالہ کی چلم حق پر سے اٹھائی اور بولا "بھلا کیا پیمان ہے اس کی؟"

ایک تیندو لاٹھوڑی پر ہے اور دوسرا گال پر"

لاجوتی ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے۔ مغویہ اور بازیافتہ عورتوں کی۔ نہ جانے کتنی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا لیکن بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعہ کو ایک فنی لطافت بخشی اور اُسے ایک ابدی حُسن میں تبدیل کر دیا۔ اگر سُندر لال با لاجوتی کو واپس نہ لیتے اور سینا اور ایک دوسرا بن باس لیتی تو بھی یہ اصل واقعہ بن کر دنیا نو سینٹ پر ضرب ہو سکتی تھی۔ یہ وہ مثال ہوتی جہاں فن حقیقت کے پیچھو چلتا ہے اس کی رہبری نہیں کرتا جہاں وہ عکس محض ہے تخلیق نہیں، جہاں وہ صرف سطحی حقیقتوں کو دیکھ سکتا ہے ان میں ڈوب کر کسی جہان آنر بن حقیقت یا تعمیر تک اس کی رسائی نہیں ہوتی۔

یہ بھی ہو سکتا تھا کہ لاجوتی پھر سے سُندر لال کی زندگی میں پہلے کی طرح واپس آ جاتی۔ شاید اصلاح کی یہ آواز بہت سے دلوں کو مطمئن کر سکتی اور کچھ تنقید نگاروں کو اس پر اشتراکی حقیقت نگاری کا بھی شبہ ہوتا۔ جہاں دنیا جیسی ہے اسی طرح پیش کرنے سے مطمئن ہونے کی بجائے فن کار یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ اُسے کیسا ہونا چاہیے۔ سُندر لال کی قریبانی اور اصول پرستی کا ایک دوس تو ہو جاتی مگر یہ دوس پوسٹر کا فن ہوتا نگار خانے کا نہیں۔

بیدی نے ان دونوں راستوں سے الگ اپنا راستہ چنا جو حقیقت سے فن کی طرف جاتا ہے وہ دل اور دماغ کی اس نازک



اور لطیف آدریش تک پہنچتا ہے جو ایک ہنگامی واقعہ کے پس منظر میں جھلکتی ہے۔ لاجوئی واپس آگئی مگر اس کا ماضی، اس کا اصل وجود واپس نہ آسکا۔

”وہ سُندر لال کی وہی پُرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گا جسکے لڑپتی اور مولیٰ سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سُندر لال نے اسے یہ محسوس کرادیا جیسو کہ ————— لاجوئی ————— کلچر کی کوئی چیز ہے جو چھوٹے ہی ڈوٹ جا چکی اور سُندر لال جس کا ذہن اصولوں کو تسلیم کر چکا تھا اپنے دل کو بالکل پہلے کی طرح معصوم بے پرواہ اور بے تکلف نہ بنا سکا۔ لاجوئی کو اس کے ذہن نے واپس بلالیا تھا، لیکن اب وہ لاجوئی کا اقرار اور بھونچو کرنا تھا۔ اس کو مارنے پیٹنے اور جھگڑنے والا پُرانا سُندر لال نہ تھا۔“

بستی کی کہانی کا تفصیلی تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ لاجوئی اس موڑ پر کام یاب ہوتی ہے جہاں ہمارے دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں ہے لیکن مثال کے طور پر عصمت کی ”جرس“ جو ماحول کی عکاسی اور سجاد میں ”لاجوئی“ سے کہیں زیادہ خوب صورت ہے ایک معمولی دلخوش کن خاتمہ پر منتج ہوتی ہے۔ چلنے والے واپس آ جاتے ہیں اور پھلی زندگی کی کڑیاں پھر سے بڑ جاتی ہیں۔

عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے: ”چوتھی کا جورا“ یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے۔ ایک عظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک نمایندہ مسئلہ بڑے خوب صورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کبریٰ کی ماں اور حمید معصوم کردار ہیں۔ ”لال ٹول پر سفید گزی کے نشان“ اور ”گلی ٹپکتے پڑھتوں کی چوٹی چوٹی مسرتوں سے خوش ہو سکتی ہیں۔ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مسرت یہی ہے کہ کسی طرح کبریٰ کے ”گھر دے ہلدی دھینے کی بساں میں مڑتے ہوئے ہاتھوں میں ہندی بچ جلے“ عصمت کی کہانی ہندوستانی مسلمانوں کے ہر ایک گھرنے کی کہانی ہے جو ہماری دیواروں میں پیدا ہوتی ہے اور ہمارے گھر وندوں میں پلتی ہے۔

عصمت کا افسانہ (IDEALISM) تصویریت اور رومانیت سے بالکل پاک نہیں ہے۔ اس میں رومانوی ٹکڑے اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں۔ کہیں کہیں کہانی بیان کرنے والی عہدہ کافی جذباتی ہو جاتی ہے۔ مثلاً:-

”یہ (سوئٹ) اُن ہاتھوں کا بننا ہوا ہے جو پسنگھوڑے جھلٹنے کے لئے پیدا ہوئے ہیں۔ ٹوٹے ٹپٹے ٹانگے اور پچھے ہوئی دامن رفو کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ ان کو تمام نو۔ گدھے کہیں گے۔ اور یہ دو پتوار بڑے سے بڑے طوفانوں کے تھپڑوں سے تمہاری زندگی کی ناؤ کو بچا کر پاد لگا دیں گے۔ یہ ستار کی گت نہ جیسا سکیں گے۔ مٹی پورا اور بھارت ناٹیم کے بدلی نہ دکھا سکیں گے۔ انھیں پیانو پر رقص کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انھیں پھولوں سے کھیلنا نہیں نصیب ہوا۔ مگر یہ ہاتھ تمہارے ...“

جسم پر چسپری چڑھنے کے لئے صبح سے شام تک بسلانی کرتے ہیں۔ لیکن یہ جہنم باقی ٹکڑے کرشن چندر کی طرح افسانے کے باہر سے نہیں آتے۔ خود افسانے کے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ افسانے پر غالب نہیں ہیں اس کا ایک خوب صورت جسنہ د ہیں۔ وہ اس کا اکیلا جوہر نہیں ہیں۔ اس کا زیور ہیں۔

اس تزلزل پر افسانے میں رومانوی عناصر کا اہم سوال اہمیت ہے۔ کرشن چندر کے زیر اثر ہمارے افسانوں میں رومانیت ایک گہری تہ کی طرح چھا گئی ہے۔ اس سے قبل بھی یلدرم۔ حجاب امتیاز علی۔ نیاز فتح پوری۔ مجنوں گورکھپوری نے اردو افسانے کو ایک ماورائی فضا میں محدود کر دیا تھا۔ ان کے کردار جذباتی ہیں وہ ذرا سے واقعے پر ابل پڑتے ہیں اور فلسفیانہ تقریریں کرتے ہیں۔ وہ چلنے پھرنے اور محبت کرنے سے زیادہ سوچنے کے عادی ہیں۔ رومانیت کا اثر جدید افسانے پر اس وراثت کے ساتھ آتا ہے۔

رومانیت کی ہمارے ہاں تین نوعیتیں واضح ہیں۔ ایک کردار کی شکل میں، جب وہ سب سوچنے والے اعصابی فلسفی ہوں، جو بات بات پر تقریریں کرتے ہیں اور شعر کہتے یا بولتے ہیں، دوسرے مناظر کی آراستگی کے ذریعہ جب منظر اور اس کی ہر چیز ہمیں ایک رومانوی دُھند میں لپٹی نظر آتی ہے۔ شفت لو کے رخت۔ بید بخنوں اور کچی کلیوں کے رنگ کے علاوہ ہم کسی اور دنیا کی بات ہی نہیں کہتے اور تیسرے پینچ پینچ میں لکھی ہوئی جذباتی تقریروں کے ذریعے جو خود مصنف واقعات کا سہارا لے کر کہتا ہے۔ افسانے کا فن ہے۔ اس میں واقعہ سب کچھ کہتا ہے، اس کی زبان شوخ رنگوں کی نہیں۔ نرم و لطیف نفوس کی ہے۔ اس نے مصنف کی اپنی تقریروں کی بجائے کہانی کا مجموعی تاثر خود ہزار باتیں کہتا ہے اور لاکھوں ان کہے اثرا ت جھوڑ جاتا ہے۔

کرشن چندر نے رومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک اُن کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں۔ "ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں" اور "دو میل لمبی سڑک" ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ کرشن کا راستہ حقیقت نگاری کا راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت پر دروازے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک بومہین نظر ڈالنے کا ہے۔ وہ ہنوز اس تاریک سیارے کے نغمے سے نا آشنا ہیں وہ راہنما بل، دیہات کی چرواہاں اور کسان کے بارے میں شاعری تو کرتے ہیں لیکن ان کی زندگی کو تمام خبر نیات کے ساتھ پیش نہیں کرتے۔

قرۃ العین حمید نے رومانیت کی طرف اس رحبان کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نیا سانچہ بھی دیا۔ انھوں نے اس چھوٹی موٹی سی دنیا کی باتیں کیں جو ہماری زندگی میں اس طرح ہے کہ ہر چند کہیں کہے نہیں ہے ان کا جہاں ڈرائنگ روم، پائیں بلغ اور کلب کا جہاں ہے۔ زندگی سے اُن کا رابطہ برا غیر حقیقی ہے۔ یہ کہانیاں بہت کم ہماری اپنی سر زمین سے ابھرتی ہیں وہ ہندوستان سے دور ہیں، اور حسیں اور ہکٹے سے قریب ہیں۔

زیر نظر عہد میں اے حمید اس رحبان کی سب سے اہم دریافت ہیں۔ دریافت کا لفظ میں نے اس لئے استعمال کیا ہے کہ اے حمید کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے وہ اسی عہد کی خصوصیت ہے۔ "خسراں کا گیت"۔ "پھول گرتے ہیں"۔ "جہاں برف گرتی ہے" اور "پتراں ماراں دے" میں بڑی سرمستی ہے۔ قدرت کے حسن کا احساس نہیں، اس میں محو ہو جانے والی سپردگی ہے۔ ظاہر ہے کہ قدرت سے اے حمید نے ورڈز ورڈز یا جوش کی طرح ایک محکم یا رفیق سفر کا کام نہیں لیا ہے وہ اس کی مدد سے اپنے افسانوں کی نازک لطیف قدر سے ماورائی فضا قائم کرتے ہیں۔

صنو بر کے سائے اور بلیوں کے نغمے ہمارے ادب میں اجنبی نہیں۔ لیکن اے حمید نے اس لحاظ سے مزور ان کے استعمال میں ایک نئی پیدائی ہے کہ ان کی مدد سے کچھ کہنے کی کوشش کی ہے۔ وہ نازک اور لطیف باتیں نازک تراور لطیف تر لہجے میں کہتے ہیں مثلاً "من جیسے عام اور دوسرے ہنگامی موضوع پر بھی اے حمید ہی ایک کام یاب افسانہ لکھ سکے جس میں موضوع کے سامنے سپر ڈالنے کا انداز نہیں بلکہ اسے ایک دوامی مسرت اور حسن کے پسیر میں ڈھلنے کی کام یاب کوشش کی ہے"۔ "پھول گرتے ہیں" کے آخری حصے میں یہ چند جملے ہیں:-

"یاورچی جلنے کی دیوار کے قریب سے گزرتے ہوئے اس نے آؤپے کا پیر دیکھا جس کی شاخوں پر سے پتے

جھڑکے تھے اور سیاہ لمبی ٹہنیاں سوال بن کر اوپر کراچی ہوئی تھیں۔ پیر کے پاس جا کر اس نے کانپتے ہوئے ہاتھوں

سے اُسے آہستہ سے چھوا۔ سیاہ لمبی ٹہنیوں کے سوال میری یا کی اس خواہش میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

"میرا یہاں جی نہیں لگتا۔ جناب میں گھر جانا چاہتی ہوں۔" تو اس نے ایک مکمل

صحت مند اور زندگی سے محبت کرنے والی تصویر قاری کے ذہن میں جاگتی ہے۔ جنگ۔ بے راہ روی اور اس صحت مند اور کو کچلنے والے





وہ ضرب ہی ضرب لگا سکتا ہے، تعمیر سے اسے قہر ہے۔ اس کے کردار مریض، ضدی، دیرتکھے ہیں۔ جنس اور چونکا دیئے والی باتوں سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور اچھے افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں۔

موزیل، البتہ ایک مثبت قدر کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ یہ ایک آوارہ یہود کی داستان ہے جو مسلمانوں کے محلے میں گھری ہوئی ایک سبکدوش کی کو اپنی جان دے کر بچا لیتی ہے۔ نٹو پر ایک طویل مضمون میں میں اس پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ اس اعادے کی ضرورت نہیں اس وقت اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ موزیل کے کردار کے بھرپور، تیکھے اور نائنڈہ ہونے کے علاوہ نٹو یہاں موزیل کی بوجھیں آزاد روی پر بات ختم نہیں کرتا۔ وہ اس کے دل میں انسان دوستی کے ایک مثبت اور حقیقی جذبے کی عکاسی کرتا ہے۔ موزیل تباہتر سماجی قدروں کی باغی ہے۔ اسے مذہب و اخلاق کی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں۔ لیکن اس میں انسانیت دوستی کی وہ شمع روشن ہے جو انسان کو انسان سے ملاتی ہے۔ اس وقت بھی جب وہ انسان کی جان بچانے کے لئے خود اپنی جان دے رہی ہے۔ سراج اور سراج کی اُن سطحی قدروں سے اس کی بیزاری اسی قدر تلخ اور ترش ہے۔

”موزیل نے اپنے بدن پر سے تروچن کی پگڑی بٹائی۔ لے جاؤ اس کو — اپنے اس مذہب کو۔ اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے جس ہو کر گر پڑا۔“

نٹو نے ادھر بہت سی کمزور کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں بہت سے کردار اور افسانے مریض اور کہیں کہیں گندے اور معمولی ہیں مثلاً ”سڑک کے کنارے“، ”سڑک گندوں کے پیچھے“، وغیرہ۔ مگر ”موزیل“ اور ”نٹی“ میں اس کا فن آدرش کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے۔ اس کے فن میں خارجی حقیقت نگاری کا عکس ملتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اُس کی کہانیاں اور کردار محض متوسط طبقے کے غیر مطمئن اور مریض حصے تک محدود ہیں لیکن واقعات پر اس قدرت، کردار نگاری اور مکالموں کے چابکدستی سے استعمال کرنے اور انداز بیان میں شریعت سے الگ رہ کر نیا حسن پیدا کرنے کا فن اُسے معلوم ہے۔

پُرانے ناموں میں صرف دو افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی۔ کیفیت اور حاکمیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا۔ ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔

پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گو اپنی آوازیں نیارے شور میں نئی بیداری لے کر آیا۔ مگر ندیم نے ”ہیرو شیا“ سے پہلے ہیرو شیا کے بعد نہ لکھا ہوتا تو بھی ”الحمد“ اور ”آتش گل“ اور ”گنواہی“ کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار ہوتا۔ مولوی ابل اور گلابو کے کردار اتنے ہی شاداب اور تابناک ہیں جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر ”الحمد“ مولوی ابل کی سرگزشت ہے اور ایک خارا خشک گڑبخت صورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحے کے لئے پڑھنے والا نیک و بد خیر و شر کی ساری قدروں کو روپے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہے زیب اور ابل دو تہذیبوں کے مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔

”آتش گل“ کی سالوی، گلابو اپنے محبوب کے زندہ ہونٹوں پر چسپ کر دینے والی تلخی کے ساتھ ساتھ گرم گرم بوسہ پیوست کرتی ہے اور ایک نیم جاں عدوت کی زبان میں کہتی ہے:

”ہنیں پیوستے والے اور بہت ہیں۔ مجھے آپ سے چاہیے۔ آپ سے مجھے پیہ نہیں چاہیے۔ بوسہ چاہیے۔“

آپ مجھے بوسہ دیں گے؟

اسی سلسلے میں ایک بہت پرانے افسانہ نگار کا نام یاد آتا ہے جس نے رومانوی ماورائیت کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن آہستہ آہستہ اپنے شعور کو مشعل راہ بنا کر سلجھی ہوئی لکھیں۔ مرزا ادیب صاحب انور کے ساتھ صحرا صحرابھٹکے اور جگل پر آکر رہ گئے۔



میرزا کا قلم "دینو"، "وبا"، "اد" درون تیرگی جیسو شہ پائے تراشے میں کام یاب ہوا ہے۔ میرزا کی کہانیوں میں مشریت اور رومان کی بھلے روزمرہ کی زندگی کا خوب صورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے اور اس سادگی میں وہ نمائندہ کرداروں اور واقعات سے پرکاری پیدا کرتے ہیں۔ ادھر میرزا ادیب کا فن بلوغت کے نئے مراحل طے کرنے میں کام یاب ہوا ہے۔ اس کے علاوہ غلام عباس نے اس دور میں کافی افسانے لکھے۔

یوں اس لحاظ سے یہ دور کافی مایوس کن ہے کہ ہمارے پڑنے لکھنے والے یا تو قلم رکھ چکے ہیں یا ان کے طرز اور فکر دونوں میں بھلال آگیا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کوئی نیا لکھنے والا جو نگارینے والی رفتار سے نہیں اٹھ رہا ہے۔ پستیوں کی طرف یہ سفر ہر اتیز رفتار اور عبرتناک ہے اس سلسلے میں سب سے اہم نام کرشن چندر کا ہے جن کے فن میں ایک نمایاں زوال کے آثار پیدا ہوتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے رومانویت سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی شعور اور حقیقت کا ادراک زیادہ واضح اور پیچیدہ ہوتا گیا لیکن ایک رومانوی کی حیثیت سے اس ہمہ گیر شعور کو اپنی شخصیت اور اس کے گداز میں سمونے کا عمل ان کے ہاں پوری طرح کام یاب نہیں ہوا۔ وہ جذباتی زیادہ ہیں اور اسی جذباتی لب و لہجے سے اپنے احساس کو محشر بدوش رنگوں، نعروں اور جھلوں میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے پاس وہ صبر اور دقت نظر نہیں ہے جو ہر اُس فن کار کے لئے ضروری ہے جو تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچانے کی بجائے ادراک کی منزل تک پہنچانا چاہتا ہے۔ تاثر اور احساس۔ جذبہ اور شعور انسانی ادراک کی مختلف منزلیں ہیں۔ فنکار کا مرت تاثر اور احساس سے تڑپ اٹھنا ہی کافی نہیں ہے اس تاثر اور احساس کو اپنی شخصیت کا جز بنانا اور پھر اس تاثر کے عطر کو مناسب شکلوں میں اور واقعات میں ڈھال کر پیش کرنا ضروری ہے یہی فن کی ریاضت ہے اور یہیں سے فن عکاسی کی بجائے تخلیق کا درجہ حاصل کرتا ہے۔

کرشن کی کہانیاں کچھ دن پہلے سے اسی گرداب میں مبتلا ہیں۔ وہ تاثر کی داستانیں ہیں لیکن تاثر سطحی اور غار جی ہے۔ وہ احساس اور جذبے کی منزلوں سے گزر کر شعور کا جز بننے بغیر ملنے آتا ہے۔ اور اسی لئے اس کی شکل صحافی ہے اس کے ارد گرد کے خدو خال مدہم ہیں۔ مثلاً اسپین اور کوریائی جنگ آزادی ہمارے افسانہ نگاروں کے ذہن کے لئے محض ایک بالواسطہ تاثر ہے جیتی جاگتی حقیقت کی طرح روشن اور تابناک نہیں، وہ وہاں کے لوگوں کے چہرے، ان کے گھر، ان کی ذہنی ساخت اور قومی کردار سے پوری طرح واقف نہیں، وہاں کے رسموں سے، وہاں کی ادا سیروں اور سڑکوں سے ان کی واقفیت محض جغرافیہ کی کتابوں یا اخبارات کے ذریعے ہوگی لیکن کتابیں اور اخبارات میں کوریائی نفا میں سانس لینے کے قابل نہیں بنتے جب تک ہم ان کے محنت نہ سن سکیں اور ان کے چہروں کے نقوش کو ایک کتاب کی طرح نہ پڑھ سکیں۔ ہندی کہانیاں جاندار نہیں ہو سکتیں۔ اسی لئے کبھی کسی قوم کا ادب باہر کے ملکوں سے لکھ کر نہیں آیا بلکہ اسی سرزمین ہی پیدا ہوا ہے۔

فن کی اشاریت اور اس کی وحدت کو کرشن چندر نے نظر انداز کیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ان کی کہانیاں بے رس ہو گئیں۔ ان کے کرداروں کے پاس چہرے نہیں ہیں صرف و ملغ ہیں۔ وہ قدیم افسانے کے ہیرو کی طرح تقریر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ کس طبقے کے فرد ہیں۔ اور کہاں سے آئے ہیں۔ کرشن چندر نے ایک جگہ لکھا ہے:

"ایک نقاد نے میرے افسانے پڑھ کر مجھ سے کہا تھا مجھے ان میں کسی انسان کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ یہی مجھ میں مصیبت ہے کہ میں اپنے کرداروں کے چہرے بیان نہیں کرتا۔ ان کے کندھوں کے ٹانگے دیکھتا ہوں؟" (ایرانی پلاؤ)

یہ خاص رومانوی انداز میں دلیل کو ایک خوب صورت جیلے سے ملنے کی کوشش ہے، وہ اس کی بات کہتے اور اس کے پسے تاثر کو من و عن بیان کرنے والی کٹھ پتلیاں ہیں، جن کی اپنی کوئی شخصیت نہیں۔ کردار کو مصنف کا مقصد پرکھنا ہے لیکن بھونڈے طریقے پر نہیں۔ اسے جیتا جاگتا انسان ہونا چاہیے۔ اس کے بغیر ہمارے افسانے جذباتی تقریریں بن جائیں گے۔

کرشن نے سبھی افسانے کو ریادہ پسین کے پس منظر میں نہیں لکھے۔ "سوروپے"۔ "ایرانی پلاؤ"۔ اور "موم کی چٹان"۔ ان کے تین افسانے ہیں اور یہ کوششیں کرشن کی ادبی عظمت کے شایان شان نہیں ہے؟ "سوروپے"۔ یہ غریب نوجوان کی کہانی ہے اور ہندوستان کے پچھلے طبقے کی کشمکش کو بیان کرتی ہے۔ "ایرانی پلاؤ"۔ ان بوٹ پائس کرنے والے لڑکوں کی داستان ہے جو بمبئی کے فٹ پاتھ پر زندگی گزار رہے ہیں اور "جھوٹے کھلنے کے ملوہ کو ایرانی پلاؤ سمجھ کر کھلتے ہیں"۔ موم کی چٹان میں گوتمی ایک سیاسی قیدی عبدل کو جسے اس نے یوں ٹھہری میں بند کر کے چھوڑ دیا تھا بانڈی سے رہائی دلاتی ہے۔

یہ سب کہانیاں نئی ہیں لیکن تازہ نہیں۔ ان میں وہ شادابی، تازگی اور جن نہیں ہے جو سماجی زندگی اور شعور کے عکس سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کردار اور واقعات اپنی صحت پر ہمارے یقین نہیں حاصل کر پاتے۔ "سوروپے" میں کہانی معمولی ہے؟ "ایرانی پلاؤ" کا بھی یہی حال ہے اور "موم کی چٹان" تو کیا ہماری زندگی سے ایک طویل فاصلہ برقرار رکھتی ہے۔ کہاں ہے وہ گھومتی جو اس طرح سے عبدل کے لئے بانڈی کو دروازے کھول سکے۔

کرشن چندر نے ہیں بہت کچھ دیا ہے اور ہمارے افسانے میں جو کچھ، دلوں اور کردار نگاری کی سفید سیاہ بکریاں بہت کچھ ان کی مہربان منت ہیں۔ لیکن ان دنوں ان کے فن کا یہ اخطا قابل غور ہے۔

کرشن چندر نے جس جگہ اپنے افسانے ختم کئے ہیں، احمد عباس نے اُسی مقام سے شروع کئے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس مقام سے بہت زیادہ آگے نہ جاسکے۔ احمد عباس صحافی ہیں اور ان کے موضوع زیادہ تر ہنگامی اور وقتی حادثے ہوتے ہیں۔ اخبارات کی خبروں کے گرد وہ اپنی کہانیاں اور کردار بناتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اس طرح دیکھتے ہیں جیسے وہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح نہیں دیکھتے جیسو وہ دراصل ہیں۔ اس کے پاس فن کار کی تجزیاتی نظر نہیں ہے جو دلوں کے راز جاننے میں اور حقیقت سے تعمیر تک پہنچتی ہے۔ کہیں کہیں وہ فن کی بلندی کو چھو لیتے ہیں، "جنتا" اس کی اہم ترین مثال تھی اور "شکر اللہ کا" میں یلمس آخری بار دکھائی دیا۔

تدیم افسانہ نگاروں کے قلم سست ہو چکے ہیں اور ان کے سامنے فکر و نظر کے نئے میدان نہیں ہیں، اندرت فکر اور تازگی تخیل کا وہ جوش اب ختم ہو چکا ہے۔ اگر مزید مثالوں کی ضرورت ہے تو حیات اللہ انصاری اور ممتاز مفتی کے افسانے موجود ہیں۔

حیات اللہ ایک عظیم ماضی کے مالک ہیں۔ آخری کوشش کے خالق نے ایک طویل موم کی خاموشی کے بعد قلم اٹھایا۔ "شکر اللہ" انھیں ہندو مسلم رسالت پر بھی گہنی باہر برس بعد؟ "سہما کے کی تلاش" اور "اماں اور بیٹا" اس تھوڑی مدت میں شائع ہوئیں لیکن یہ کہانیاں بھی نہیں جن میں کسی نئی فکر کے آثار دکھائی نہیں دیتے۔ ممتاز مفتی جنس اور لا شعور نے کراٹھے تھے، مانتے کا تیل اور "باجی"۔ آج بھی اردو افسانہ میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے۔ لیکن ممتاز مفتی کے حالیہ افسانوں میں کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا ہے۔ فرائڈ اور اس کے نظریہ تحت شعور میں اب چونکا دینے والی مدت نہیں ہے اور زیادہ گہری اور باوقار فکر مفتی کے افسانوں میں نہیں آتی۔

پہلے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے مجھے ایک اچھے افسانے کا ذکر کرنا ہے۔ یہ ہے خدیجہ مسکور کی کہانی "دادا"۔ یہ اردو افسانہ میں ایک نئے نئے کاروبار کو پیش کرتا ہے۔ "دادا"۔ امیزن (AMAZON) جسے اتفاقات کے شکنجوں نے کچل کر مریض اور سب وجر میں تبدیل کر دیا ہے اور وہ جس کی رسمیا، قابل اور مجرمہ کاروبار اختیار کر رہی ہے۔ لیکن اس سخت اور گھٹاؤ نے ہیکر کے اندر بھی وہ عورت زندہ رہتی ہے جو محبت کی بھوک کی گود بچنے کے لئے بے قرار ہے جیل کی فضا اور ایک عادی مجرمہ کی اس سے زیادہ خوب صورت تصویر ہمارے افسانوی ادب میں نہیں ملے گی۔ خاتمے میں البتہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائیست آگئی ہے جو افسانے کی اہم روئی اور چالاک سستی کو کافی بے جا ہے۔ پہلے افسانہ نگار کا یہ گہرین قابل غور ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے نامور مشاہیر کے افکار اور خیالات کا دامن خالی ہے بلکہ وہ تمام



تر اُبھرتے ہوئے افسانہ نگار جن سے اردو افسانے نے بڑی بڑی توقعات وابستہ کی تھیں، یا تو خاموش ہو گئے ہیں یا بالکل معمولی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلونت سنگھ کے "پنجاب کے دیہات" آج خاموش اور بے آواز پڑے ہیں۔ مہندر ناتھ کے "چاندنی کے تار" اور جہاں میں رہتا ہوں" جو آج بھی متوسط طبقے کے ذہنوں کے لئے حسیہ آخو بنے ہوئے ہیں۔ اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوگ وہ گہرا اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب سیلوڈرامائی میدان میں تجرہ بگڑ رہا ہے۔ اسی طرح اختر الدینوی، رانا سند ساگر اور مدھو سودن سے جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ کم از کم اس عہد میں بار آور نہیں ہوئیں۔

نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فلاح کی طرح اٹھا اور چھپا گیا۔ "تانتیا"، "غم دل اگر نہ ہوتا" اور "نوجندی جبروت" "انٹرویو" — اس کی فست ازیر تھی اور ہر دم اس نے بلندی کے نئے مینار سر رکھے۔ "تانتیا" فسادات پر لکھی جلتے والی سب سے اچھی کہانیوں میں ہے۔ "تانتیا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرنے تک بھی تازہ ہے۔ بھوک، ذہنی کچھلی آرزو مندی اور زندگی بھر کی تکلیفوں کے خیر و شر کے تصورات سے دُور لے جاتی ہیں۔ وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرثیہ ہے۔ "نوجندی جبروت" کو پڑھ کر پشکن کی "حکم کی بیگم" کا مجھے بد باخیاں آتے ہیں۔ دونوں میں نفا کا اسی قدر بھر پور گہرا اور ہم گیر بیان ملتا ہے۔ ہرمان (HERMANN) کی طرح "نوجندی جبروت" کا سیر دیہی ایک تبسم، ایک تکلم، ایک نگاہ بندہ نوازی خواہش میں سرگرداں ہے اور اسی طرح آخری لمحے تک شوکت نے کہانی میں دل چسپی برقرار رکھی ہے۔

شوکت کا فن اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اس کے تیز رفتاری سے اپنی کہانیوں کی نفا قائم کی ہے زیادہ تر وہ مسلمانوں کے متوسط گھرانوں یا بلکے ہوئے رئیسوں کی پُرانی محفل سراؤں سے اپنی کہانیوں کا مواد حاصل کرتے ہیں۔ شوکت کی نظر میں اس تہذیبی انقلاب پر ہیں جو آہستہ آہستہ ہندوستان و پاکستان میں رونما ہو رہا ہے۔ وہ کردار پر اس تبدیلی کی ڈھرتے ہوئے سائے دیکھتے ہیں۔ "اجنبی" اور "پتھر میں آگ" میں جس مطالبہ کے نقوش ملتے ہیں "نوجندی جبروت" میں وہ بڑی شدت، ابھارا اور فنی تکمیل کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے۔

شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے۔ جتنے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں اور کہیں نہیں ملتے۔ "تانتیا" بذاتہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس کے علاوہ "زندہ" و "گوارا" اور "نوجندی جبروت" کے کردار اپنی نمائندہ انفرادیت سے گر گئے ہیں۔ دوسری بات مسلمان گھرانوں کی مٹی ہوئی تہذیب اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی کی کوشش کی ہے جو اس کے ہاں پوری چابکدستی کے ساتھ ملتی ہے۔ شوکت نے اب کہیں جا کر رومانیت اور بات کو سمجھنا بگاڑنے کی عادت چھوڑ دی ہے اور اگر سادگی اور نثر میں سلاست اور شگفتگی کی اس نئی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا تو یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ مستقبل "نوجندی جبروت" کے مصنف اور "انٹرویو" کے ہیرو کے ساتھ ہے۔

جہاں تک نفا کا تعلق ہے انتظار حسین نے ان تہذیبی تبدیلیوں کا بڑا پُر شکوہ ماتم کیا۔ کہانی کی تکنیک کے لحاظ سے انتظار کی "آخری موم تھی" اور "مجموع بڑے پیلے کی کہانیاں ہیں" آخری موم تھی" اس دیرانِ امام باڑہ کا ماتم ہے جو ہندوستان کے ایسے علاقے ہیں وہ گیسے جہاں سے مسلمان چلے گئے ہیں۔ انتظار کے موضوع اور ان کی نیت سے بہت سے لوگوں کو شاید اتفاق نہ ہو اور کہانی میں اس قسم کے بہت سے پہلو نکلے ہیں جن سے فن کار کی سماجی ذمہ داری کے متعلق سوالات اٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود "آخری موم تھی" بڑے بھر پور تاثر اور جمالیاتی نوک پلک کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ انتظار نے کردار نگاری اور واقعات نگاری پر بڑی قدرت کا ثبوت دیا جو حسرت نیاں اور نفا کے ہمہ گیر بیان پر اس کی گرفت لاثانی ہے۔ انتظار کو عہد جدید کی اہم افسانوی رو یافت کہا جاسکتا ہے۔

اگر وہ اپنی فکر کی عمیقیت سے ذرا آگے بڑھ سکیں تو ان کے افسانوں میں زیادہ گہرا سماجی شعور پیدا ہو سکتا ہے۔

اشفاق احمد نے عظیم افسانے نہیں لکھے، کامیاب افسانے ضرور لکھے۔ ان کے افسانوں کے رشتے ہم سے زیادہ قریب نہیں ہیں حقیقت یوش اور مہمان بہادر جوان کی کامیاب ترین کہانیاں کہی جاسکتی ہیں۔ بڑی حد تک ماورائی اور رومانوی ہیں حقیقت یوش میں ایک بڑھا سرورات کو نیم تازہ یک لکے میں اپنے تخیل کی پتھوں کو ابتدائی رومانوں کی داستان شمار ہے۔

ان کہانیوں سے اشفاق کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ہنوز انھیں ایک عظیم افسانہ لکھنا ہے۔

پروکاش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ مشگفتہ، سادہ اور لطیف اشاروں کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے۔ چونکہ دینے کی حد تک نرم و نازک کردار نگاری اور واقعات کی گرم رفتار کی کم ہے لیکن فن کی ذہنی زبانی سی چوٹیں اور سادگی کی سلاست رومی اس کی کو پرکھتی ہے۔ پروکاش نے خوب صورت افسانوں میں متنازع حقیقت نگاری کو سمو لیا ہے۔ "میراث" سے لے کر "دی ہے اک شہر" تک حقیقت کا یہ گہرا پرتو اس کے تسلیم پر ہر وقت لہر زلہ ہے۔ پروکاش کی چوٹوں اور نازک واقعات کا فن کار ہے۔ ابھی اس کے فن کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ وقت طلب مراحل سے گزرنا ہے اور اس وقت اس کا مرتبہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار سے کم نہیں ہوگا۔

بالکل نئے ناموں سے بھی اردو افسانہ ان دنوں محروم نہیں رہا۔ کیونکہ نئے ناموں سے خودی مستقبل سے خودی کے مترادف ہوتی ہو ان میں ایک افسانہ نگار نے ادبی دنیا کو ایک خوش گوار تعجب سے چونکا دیا۔ لیکن اس خوش گوار حیرت کو رنگ و روام دینے میں قاصر رہی۔ جادو جعفری کا افسانہ "جاگے پاک پروردگار" ادبی دنیا میں چھپا۔ مکتبہ اردو کے بہترین افسانوں میں شامل ہوا اور ادبی حلقے اس افسانہ نگار کی ندرت فکر و زندگی اور خیال پر اس قدر قدرت پر حیران رہ گئے۔ یہ ایک تخیل کا ہے لیکن یہ تخیل ہماری زبان سے سارے رنگوں کو ساتھ لے کر ابھرتا ہے۔ اُسے اس درمیان مزاج، طنز اور مشگفتہ طرز سخن کی بہترین مثالوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ جادو نے دوسرے افسانے بھی لکھے لیکن وہ اس بلندی تک دوبارہ رسائی حاصل نہ کر سکیں۔

جیلانی بانو نے بھی افسانہ نگاری میں اپنا کچھ الگ نکلنے کی کوشش کی۔ ان کے افسانوں میں متانت اور زہانت ہے لیکن ابھی تک ایسا لگتا ہے جیسو وہ تجربہ کر رہی ہیں اور اپنی شخصیت اور اپنے فن کی دریافت میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ "موم کی مرم" ان کا کامیاب افسانہ ہے جس میں بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ جیلانی بانو کے قدم عظمت چغتائی اور قرۃ العین حید کے نقوش قدم سے الگ ہٹ کر ان دونوں کے درمیان کی راہ تلاش کر رہے ہیں۔

اس کے علاوہ ذکی اوزار، ریاض رونی، عزیز اثری، سیح احسن رضوی کے چند افسانے کامیاب کہے جاسکتے ہیں۔ سیح احسن کا افسانہ "کفہ" بعد تقسیم پیدا ہونے والی عمرانی خلش اور تہذیبی آویزش کا اشارہ ہے اس میں سماجی شعور اور قصباتی فضا کا بڑا جامع عکس ملتا ہے۔ سیح کا افسانہ ایک گہرے المیہ تاثیر کی تخلیق ہے جو ایک عظیم تہذیب کے خاتمے اور تجدیدی اخراجات کی آویزش سے پیدا ہوا ہے قصبے کی میدانی مسجد کے ٹوٹے مینار سے اور مداح بخش جوٹھا کردوں کی مناسبت پر رہا ہو کر آیا ہے فسادات کے زلزلے کی کامیاب سماجی سرگزشت ہی پیش کرتے، بلکہ فتنی طور پر ایک کامیاب افسانہ کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اس کے اقبال فرحت اعجازی اور رام لال پچھلے دنوں افسانہ کی سطحیت سے نکلے ہیں اور ان کے قدم زیادہ واضح اور پرامکان سر زمین پر آگئے ہیں۔

یہ دور جدید کے اردو افسانے کا ایک بے حد محترم خاکہ ہے کیا یہ جائزہ کسی حیثیت سے اطمینان بخش کہا جاسکتا ہے۔ کیا ان افسانوں میں ہندوستان کی سماجی اور عمرانی زندگی سے غریب فنی رابطے قائم کئے گئے ہیں کیا یہ ہماری سرزمین کے بلبل کو پیدا ہوئے ہیں



ہمارے افسانہ رومانویت کی راہ سے آگے بڑھنے سے ہم اپنے دل میں ڈوب کر لکھنے کے قائل ہیں اور ہماری سادگی متاعِ تجسس اور داخلی احساس ہے جو بار بار ہمیں افسانے میں شاعری کر سنے پر اُکساتی ہے اور جذبہ بانی تقریریں کرتے اور چونک دینے والے کردار ڈھلنے پر آمادہ کرتی ہے لیکن مشاہدہ اور سماجی شعور کی جھڑپ افسانے کی بنیادی ضرورت ہے اس کا نشان انہیں ملتا۔

ہمارے افسانے کی دنیا کم و بیش متوسط طبقے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے، یہ صحیح ہے کہ وہ مریض تخریبی اور منکر اعظم ہو یہیں کردار ہمارے افسانے اُٹھ گیا لیکن اس کی جگہ پر متوسط طبقے کے نیم نیاز، نیم افسردہ اور نیم آگاہ جوان ہی لے لی ہے۔ آخر ہندوستان اور اس کی دیہی اور شہری زندگی صرف اس متوسط طبقے تک محدود نہیں کہی جاسکتی۔ یہاں دیہات کے ان ٹھنٹ انسان ایک مختلف زندگی گزار رہے ہیں اور یہی ہندوستان کے سراج کی وہ خصوصیت ہے جو اسے دوسرے ممالک سے مختلف کر دیتی ہے ہم آخر پریم چند کی اس روایت کو نئے کیوں نہیں بڑھا سکتے جہاں تک وہ کسانوں اور شہر کے عام آدمیوں کی زندگی کی ممکن تصویریں کھینچ سکتے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں لگی کوچوں کی فضا کیوں نہیں ملتی اور شہر کی زندگی کے پوسے خدو خال کیوں ملتے نہیں آتے؟ اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ متوسط طبقے پر کہاں تیاں لکھنا گناہ ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندوستان کے باقی حصے کو بھی ہمارے افسانے میں نمائندگی ملنی ضروری ہے۔ ضرورت ہے کہ بلونت سنگھ اور حیات ان کی ادھوری باتوں کو پورا کیا جائے۔

اس کے علاوہ ہمارے افسانوں کی متاع فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے سوائے زندگی کی آمد و رفت اور اس کے شگفتہ ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سرچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا علوم و متلبہ کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزاء کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بلکے میں کوئی بنیادی نقطہ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے سائل پوری طرح راضی ہی نہیں ہوئے ہیں۔ اس نے سوچا ہی نہیں ہے کہ زندگی میں غم، مسرت، علم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں۔ اس کی بنیادیں قدریں کیا ہیں اور جو ذہن چمکتا نظر آتا ہے اُسی کو اُٹھا کر اپنی چھوٹی میں ڈال لیتا ہے۔

گوشتے نے ایک جگہ لکھا ہے:

”جب تک فن کار اپنے کرداروں کو پیش کرتا ہے وہ حقیقی زندگی میں ملے۔ اسے فن کار نہیں کہا جاسکتا۔ وہ محض عکاس اور انتقال ہے۔ لیکن جب وہ نمائندہ کردار ڈھلنے میں کام یاب ہو جاتا ہے تب وہ تخلیق کرنا ہے اور خالق کہے جاتے ہیں۔“

یہ تخلیق ظاہر ہے کہ فکر کے بغیر ناممکن ہے جس قدر یہ فکر بسیط، گہری اور سب گہرا ہوگی اسی قدر کردار میں زیادہ جاذبیت تائید کی اور زندگی پیدا ہوگی ظاہر ہے کہ اس کو داخلی جذبہ ہی نہیں خارجی مشاہدے اور مطالعہ کائنات کی بھی ضرورت ہے۔ جب تک یہ رابطہ مکمل ہو، عظیم افسانے کی تخلیق ناممکن ہے۔

نئے افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ امکانات سے معمور اور دشواریوں سے بھرا ہوا راستہ ہے۔ انہوں نے پرانی فکری اور فنی قدروں کو ایک ایک کر کے ناکافی ہوتے دیکھا ہے۔ اگر وہ اس نئے انسان کی فلسفیانہ اور حقیقی نمائندگی کر سکیں جو ہمارے آپ کے درمیان جنم لے رہا ہے۔ تو اردو افسانہ ایک نئی زندگی اور نئی زمین سے رابطے جوڑ کر اُٹھے گا اور ہم مشاہدہ اور سب گہرا فکر کے اس امتزاج سے جہاں تازہ کی نمود دیکھیں گے وہ نہ یہ مگر ہمیں اندر زیادہ گہرا اور یہ ظاہر زیادہ وسیع ہوتا چلا جائے گا۔



# ناول فنی نقطہ نظر سے

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

ناول کا جب سادہ اور آسان تصور ایک نثری قصہ کا ہے۔ لیکن ہماری ہندوئی کی اصطلاحات میں ناول کا تصور خاص محو و مکر دیا گیا ہے۔ ناول کی ضخامت — اس کے موضوع — عناصر — ترتیب اور انداز بیان پر بعض ایسی پابندیاں لگادی گئی ہیں جن سے عہدہ برآ ہوئے بغیر ہر نثری قصہ ناول نہیں بن سکتا لیکن یہ عجیب بات ہے کہ ناول کے بنیادی تصور میں پھر بھی "نثر" اور "قصہ" دونوں شامل ہیں — ذرا ناول کی تیاری پر نظر ڈالیں تو یہ تصور اور بھی پھیل جاتا ہے۔ قصے کے لئے نثر یا نظم کی بھی قید نہیں رہتی۔ صرف ایک قصہ — ایک کہانی ہونا ضروری ہے اور بس۔

ناول اطالوی زبان کا لفظ ہے اس کی شکل (NOVELLA) ہے جو اردو میں انگریزی کے واسطے سے آیا اور اس وقت جب انگریزی میں ایک مصنف ادب کی حیثیت سے ناول کی روایات بچتے ہو چکے تھیں لیکن اٹلی والے نظم و نثر میں روزمرہ زندگی کے معمولی واقعات کو مسلسل اور مربوط انداز میں ناول کے نام سے یاد کرتے تھے۔ کبھی کبھی ان قصوں کی بنیاد رزمیہ کہانیوں پر رکھی جاتی تھی اور کبھی گھریلو واقعات سے ناول کا تانا بانا تیار ہوتا تھا۔ بالعموم ایسی داستانیں پھری لگا کر لگائے والے پیشہ درخانہ بدوش فیروں کی زبان، یا پھر ان لوگوں کے ذریعہ سے جو داستان گوئی بطور پیشہ اختیار کر لیتے تھے۔ اور طویل داستانوں کو حفظ کر لیتے تھے۔ آہستہ آہستہ ملکی اور قومی ادب کے سرمایہ میں شامل ہونے لگیں۔ فرانس میں اس قسم کی داستانوں کے قدیم ترین نمونے *Chansons de geste* یا دلاوری کے گیت ہیں۔

گیارہویں صدی عیسوی سے اس کے نمونے فرانسیسی ادب کی تیاری میں ملنے لگے ہیں۔ عام طور پر یہ گیت امرام کے قطعوں یا محفلوں کی محفلوں میں گائے جاتے تھے اور یہ فرض یا تو خود شاعر *Trouvere* اکھام دیتا تھا یا پھر پیشہ ور مثنوی *Jouleur* ان گیتوں میں ایک سلسلہ *Chanson de Roland* یعنی رولینڈ کے گیتوں کا ہے جس کی تاریخی بنیاد صرف اس قدر ہے کہ شارلیمان *Charlemagne* نے شمالی ہسپانیہ کے عربوں پر حملہ کیا تھا اور انھیں شکست دی تھی۔ لیکن اس بنیاد پر شارلیمان کے ایک سردار رولینڈ کے جس قصے کی عمارت استوار کی گئی ہے وہ خالص تخیلی ہے، یہ دلچسپ بات ہے کہ انگریزی میں اس سلسلہ بھی افسانوی ادب کا آغاز جن چار داستانوں کے سلسلے سے ہوتا ہے ان میں پہلا سلسلہ *Charlemagne* شارلیمان کا ہے اس کے بعد آرثر کی کہانی "اسکندر کی داستان اور ٹرائے کا قصبہ۔"

یہ ساری کہانیاں دراصل قرون وسطی کے عہد کے ادب کا مشترک سرمایہ ہیں اور چودھویں صدی تک انگریزی میں ان کا رواج عام ہو چکا تھا۔ اس قبیل کی داستانوں کے لئے ایک اور نام *Romanco* استعمال ہوتا تھا۔ اردو میں رومان کا تصور صرف حسن و عشق کی رنگینیوں کا پابند ہو گیا ہے لیکن افسانوی ادب میں ناول کے مقابلے میں یہ ایک علیحدہ قسم یا انداز ہے۔



ناول کی قطعہ نظر سے  
رومانس کا اطلاق ایسے قصہ پر ہوتا ہے جو آراستہ اور پر تکلف زبان میں ان واقعات کو بیان کرے جو نہ دراصل کبھی گندے ہوں اور نہ جن کے گندے رہنے کا امکان ہو۔

اس کے علی الرغم ناول کا موضوع ایسے حالات اور واقعات ہیں جو روزانہ ہماری زندگی میں پیش آتے ہیں۔ ایسے واقعات جن سے زندگی کے ہر موڑ پر ہمیں یا ہمارے دوستوں کو سابقہ پڑتا ہے۔ خوشی کے حالات اور واقعات ہوں یا یا اس انگیز اور خزن آفریں حالات۔ لیکن جنہیں ہم دیکھتے ہیں، پہچان لیں وہی ناول کا موضوع بن سکتا ہے۔

ناول میں اس حقیقت نگاری کے حصول کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ ایسے آسان اور فطری انداز میں ہر واقعہ — منظر یا حالت کو بیان کیا جائے کہ ہم حکایت پر حقیقت کا دھوکا کھا جائیں اور کم از کم پڑھتے وقت ہر داس فریب میں مبتلا ہو جائیں کہ ہر فرضی واقعہ کو بھی حقیقی سمجھ لگیں یہاں تک کہ ہم افراد قصہ کے رنج و الم اور ان کی مسرت و شادمانی سے اس طرح متاثر ہونے لگیں گویا یہ سب کچھ خود ہم پر گزر رہا ہے۔ ایک ناقد اس امتیاز کو واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے:

”ایسا نثری قصہ جو حقیقت نگاری کا حامل ہوتے ہوئے واقعی حیات انسانی کا بیان ہو عام گفتگو میں اور ادبی تنقید میں نمایاں طور پر ناول کہلائے کہ مستحق ہے۔ ایسا نثری قصہ جو زندگی کو غلط یا غیر معمولی طریقے سے پیش کرے یا جہاں عجیب و غریب ماحول یا ناممکن الوقوع حالات پیش آجائیں یا جہاں فطرت انسانی کی خیر اور شر کو مثالی رنگ میں ابھارا گیا ہو۔ رومانس کہلاتا ہے۔“

اس بیان سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ واقعات اور حالات کے بیان میں صحت اور تسلسل کے اصول کو مد نظر رکھا جائے تو ناول اور تاریخ کی حسرتیں مل جاتی ہیں۔ یا یوں کہیے کہ یہاں افسانہ اور حقیقت آنکھ چھوٹی کھیلے نظر آتے ہیں۔ واقعات کی صحت اور ترتیب پر نظر رکھیں تو تاریخ کا انداز کھلے لگتا ہے اور دل چاہے انداز بیان یا تخیل کی رنگ آمیزی بکھرتے تو یہی حقیقت افسانہ بن جاتی ہے۔ افسانوی ادب کے ارتقاء کی تاریخ بھی اس انداز کی تائید کرتی ہے۔

دنیا کی تمام زبانوں میں ابتداء کی داستانیں بالعموم نیم تاریخی اور نیم تخیلی ہیں یا کم از کم قصہ کی ہنسیا کسی تاریخی واقعہ پر یا ایسے واقعہ پر جسے روایت نے تاریخ کی سند بخش دی ہو رکھی گئی ہے۔

مثلاً شالیمان کی کہانی جس کا بھی ذکر ہوا۔ ٹرائے کا محاصرہ — آر تھر کی داستان اسی ضمن میں آتی ہیں۔

اُردو میں بھی ایسی کہانیاں ابتدائی دور میں کثرت سے موجود ہیں اور بالکل اسی انداز کی کہانیاں وہ ہیں جن میں حضرت علیؑ کے کارناموں کو نیم تاریخی اور نیم تخیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس قسم کی ایک مثال کمال خاں رسمی کے خاور نامہ میں ملتی ہے دکنی ادب میں ایسی کئی اور کہانیاں ہیں اور یہ سلسلہ شر کے تاریخی ناولوں سے جاملتا ہے۔

لیکن اس ابتدائی افسانوی ادب کے کردار — بادشاہ — مذہبی پیشوا — اعزاء و سردار ہیں۔ ناول کو اس کی مہریت اس میں نصیب نہیں ہو سکتی تھی۔ اس پر ہم آگے چل کر تفصیل سے اظہار خیال کریں گے۔ یہاں صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ ان کہانیوں اور داستانوں سے علیحدہ ایک اور ادب آہستہ آہستہ پیدا ہوا تھا۔ جاگیر دارانہ نظام کے برسر اقتدار اہرام کے طبقہ میں اعلیٰ درجے کی شاعری اور دربان عشقہ داستانوں کا رواج کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن متوسط طبقہ کے لوگ یا عوام نہ ان شاعرانہ نزاکتوں سے لطف اندوز ہو سکتے تھے اور نہ ان کی دلیری کے قصے ان کے دل کی گہرائیوں تک پہنچ سکتے تھے۔ قدرتی طور پر ان میں ایک نیا افسانہ ادب پیدا ہوا تھا جو ان کی زندگی — ان کے جذبات — ان کی توقعات اور رنج و مسرت سے ہم آہنگ تھا۔ ایسی کہانیوں کا خاص کامیاب نمونہ فرینسیس فیلڈ

*Fabliau* میں ملتا ہے۔ یہ منظوم داستانیں ہیں جن میں ہر مصرع میں آٹھ ارکان ہیں اور مصرعے ہم قافیہ ہیں دوسری طرف *Novella* ہیں۔ یہ نثری قصے ہیں اور ان کا موضوع عام زندگی کے دلچسپ اور مضحکہ خیز واقعات اور حالات ہیں۔ یہ کہانیاں سب کی سب کسی خاص ملک کی پیداوار نہیں کسی ایک قوم یا زمانہ کی میراث ہیں بلکہ ان کا سلسلہ ہندوستان سے لے کر یورپ کے دور دراز گوشوں تک پھیلا ہوا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ بنی نوع انسان کی دل چسپیوں کے لئے سب کا مشترک سرمایہ ہیں۔

ابھی ہم نے ناول کی جمہوریت پسندی کا ذکر کیا تھا۔ ناول نگاری کے مقصد کو متعین کرنے اور اس کے عناصر کا جائزہ لینے سے پہلے اس کی اس حیثیت کو پوری اہمیت کے ساتھ سمجھ لینا ضروری ہے۔ اس باب میں انگریزی ناول کی تاریخ بہت کچھ ہماری رہبری کر سکتی ہے۔ سٹیفکنر کے عہد میں شاعروں اور ادیبوں کے تخیل کی پرواز کے لئے ڈراما کی فضا خاص طور پر سادگار تھی۔ لیکن اس دور میں نثری قصوں کا حضور بہت رواج رہا۔ یہ قصے یا تو خالص عشق و عاشقی کی آزاد داستانیں ہیں (مثلاً سڈنی۔ لوج اور گین کے قصے) یا پھر یہ ناصحانہ (مثلاً لالی اور میکن کے یہاں کی مثالیں ہیں۔ البتہ نیشن کی تحریروں میں اس حقیقت نگاری کی کہیں جھلک ملتی ہے جس پر بعد میں ناول کی بنیادیں ستوار کی گئیں یہی دور تھا کہ فرانس سے ایک نئی قسم کے قصے انگلستان پہنچے۔ یہ *Heroic Romances* بہادریوں کی کہانیاں تھیں جن میں

بقول ڈسن کے جھوٹی جو انفرادی۔ مصنوعی دیہاتیت۔ فرضی تاریخ اور ایک برخود غلط سوسائٹی کی خیالی بہادری کی بلند آہنگ مدح سرائی کے سوا کچھ نہ تھا۔ کچھ دن تو یہ انگلستان میں بھی فیشن کی و بار کی طرح چل پڑا لیکن بہت جلد اس کے خلاف رد عمل کی تحریک شروع ہو گئی۔ یہ تحریک قدیم قصے کہانیوں کو جدید ناول کی طرف لانے میں بیحد موید ہوئی۔ اس کا آغاز تو سترھویں صدی ہی سے ہو چکا تھا لیکن اصلی فروغ اسے اٹھارھویں صدی میں نصیب ہوا۔ اس کا ایک سبب یہ ہوا کہ شعروادب جو پہلے صرف جائیدادداروں اور مقدس پادریوں کی اجارہ داری میں تھا اب اس عہد سمرزمین میں عوام کو بھی شرف پارائی نصیب ہوا۔ چھپنے کی ایجاد پندرھویں صدی ہی میں ہو چکی تھی۔ (۱۴۷۴ء) اور چھپی ہوئی سستی کتابوں نے علم کو عوام تک پہنچنے کی راہ بھی دکھادی تھی لیکن عام ملکی اور سماجی ماحول نے ادب میں جمہوریت کو ابھی داخل نہ ہونے دیا تھا صنعتی انقلاب کے بعد پڑھنے والوں کا ایک نیا طبقہ پیدا ہوا۔ اس طبقہ میں عورتیں بھی مردوں کے دوش بدوش تھیں اس طبقہ میں برابر اضافہ ہوتا رہا اور جمہوریت کی تحریف آواز میں آہستہ آہستہ قوت اور وقار پیدا ہوتا گیا۔ ادیبوں کو ناول میں ایک نیا میدان بجاوت اور تجربہ کرنے ملتا آیا۔ ادب القدامہ کے اتباع نے مدتوں انگریزی شعروادب کو ذہنی اعتبار سے مغلوب بنا رکھا تھا اب ان ادیبوں کو اپنی انفرادیت کا پہلی مرتبہ احساس ہوا۔ اور یونانی اور لاطینی بندشوں سے پہلی مرتبہ آزاد ہو کر انھوں نے فکری اور ذہنی آزادی کا فرہ چکھا۔

پھر بھی ڈراموں اور رزمیہ کارناموں میں متقدمین کی روایت پرستی اس درجہ جاری و ساری ہو چکی تھی کہ اس سے یکایک منہ موڑ کر انحراف گردینا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ ناول کی کوئی روایت نہ تھی۔ انھیں ایک تجربہ خود فرد کرنا تھا اور ادب کے ایک نئے سونے کو ظلمات کے پردوں سے نکال کر لانا تھا۔ آب حیات کا وہ چشمہ جس سے ادیبوں اور عام انسانوں کی بہت سی توقعات وابستہ تھیں اور جسے آگے چل کر عوام کی تحریکوں کی آبیاری میں بڑا حصہ لینا تھا۔

اس آزادی کا ایک اور پہلو بھی قابل غور ہے اور یہ ناول کا موضوع اور میدان کی پہچانی ہے۔ قرون وسطیٰ کا اعلیٰ ترین شاہکار ایک المیہ ڈراما ہی ہو سکتا تھا لیکن کرداروں کے انتخاب۔ موضوعات کے یقین۔ اخلاقیات کے مسلمات سب میں فن کار کو روایت کے بھاری پتھر کے نیچے دبا دیا گیا۔ اسے یہ آزادی نہ تھی کہ المیہ کے لئے کسی امیر رئیس یا شریف کی جگہ کسی ادنیٰ بلکہ معمولی درجے کے کسی مرد عورت کو منتخب کر سکے اور پھر معمولی انسانوں سے عام جذبات کی طرح اس کا موضوع بن سکے تھے۔

ظاہر ہے جب ناول کی نئی دنیا نظر کے سامنے آئی تو وہ واقعی ایک نئی دنیا تھی جہاں اس سے پہلے کوئی آبادی نہ تھی۔



جہاں متقدمین کے کارناموں کے سنگ میل نہ تھے۔ جہاں رہبری کے لئے پٹی ہوئی پگڈنڈیاں نہ تھیں۔ اس نئی دنیا میں فن کاروں کو اپنی زندگی اور صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی دعوت عام تھی اور ناول نگاروں نے اس دعوت کو قبول کر لیا۔

ناول کی تعریف کرتے ہوئے جب ایک ناقد اس مرحلہ پر پہنچتا ہے تو اس صنف کی یہ خصوصیات اسے سب سے نمایاں نظر آتی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

• ناول جذبے کے تحت حیات انسانی کے آثار پڑھاؤ کی کہانی ہی کا نام ہے۔ یہ رزمیہ سے مختلف ہوتا ہے کیونکہ اس میں ایک عام انسان کی زندگی کی تصویر ہوتی ہے اور رزمیہ کا موضوع فوق البشر کی زندگی ہے اور پھر ناول کا انسان معمولی جذبات و تاثرات کا تابع ہوتا ہے۔ فوق البشر کے جذبات بھی غیر معمولی دیرانہ یا شدید ہوتے ہیں۔ ناول ڈرامے سے بھی مختلف ہے کیونکہ ڈرامے میں جذبات کی کشاکش دکھائی جاتی ہے اور ناول کا موضوع ایسی زندگی ہے جو جذبات کے تسلسل اور رد کا قدرتی نتیجہ ہو۔ ڈرامے میں زندگی کی ترجمانی عمل سے اور ناول میں بیان سے کی جاتی ہے۔ اصناف ادب میں ناول کی غیر معمولی مقبولیت کا راز اس کی اسی جمہوریت پسندی میں مضمر ہے۔ بعض حضرات کو شکایت ہے کہ بازار ادب میں سب سے زیادہ ناول ہی کا سکہ چلتا ہے۔

اعلیٰ درجے کی شاعری کے مجرے — تنقیدی مضامین اور مقالات — تیاج اور فلسفہ کی کتابیں سب مل کر بھی شاید اتنی شائع نہ ہوتی ہوں گی جتنے ناول اور فاصلے ہوتے ہیں۔ بعض لوگ اس پر ملاک کی بدذاتی یا ناشرین کی نفع اندوزی کا روٹ مار دیتے ہیں۔ میں نے بعض مصنفین کو تو ایسے ناول نگاروں اور ان کے ناشرین کو کوستے بھی دیکھا ہے کیونکہ انھوں نے ان کی اعلیٰ درجہ کی دقیق علمی اور فنی تصانیف کے لئے بازار میں راستہ بند کر دیا ہے۔ مجھے ان سے بڑی ہمدردی ہے۔ واقعی ہمارے یہاں اعلیٰ درجے کے ادب کی مانگ نہیں اور اس کا سبب ہمارے عوام کی جہالت یا کورڈوقی اور پچھلے متوسط تعلیم یافتہ طبقے کی غربت۔ امیروں۔ جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کی دستیابی ہے۔ لیکن ناول کی مقبولیت صرف لوگوں کی جہالت یا کورڈوقی یا محض جنسی محرکات کے باعث نہیں ہے۔ اس کا اصلی راز صرف یہ ہے کہ ناول کے آئینے میں ہر معمولی پڑھنے والا اپنی یا اپنے گرد و پیش کی زندگی کی تصویر دیکھتا ہے۔ اسے اپنے جلے پچھلے کردار ملتے ہیں۔ جو اس سے اسی کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ ناول میں وہ اپنی مسائل سے دوچار ہوتا ہے جو اس کی روزمرہ زندگی میں سے کش مکش میں مبتلا کھتے ہیں ناول پڑھنے والے اور ناول لکھنے والے دونوں اسی ایک تیر کا شکار ہیں۔

یہ گفتگو ہمیں عوامی ادب کی بنیادی بحث میں الجھا دیتی ہے۔ بعض حضرات یہ خیال کرتے ہیں کہ ترقی پسند ادب دراصل عوامی ادب ہے اور رجعت پسند ادب امیروں — ریکیوں اور ان کے تباہ حال اور ذہنی اعتبار سے دیوالیہ مصاحبوں کے تعیش کا ایک آلہ ہے اور بس؟ میں ترقی پسند ادب اور رجعت پسند ادب کی یہ تعریفیں کرتا ہوں لیکن کوئی یہ تو بتائے کہ رجعت پسند ادب کون سا ادب تھا جس نے صرف دیوالیہ لکھنؤ کے لوہوں اور عیاشوں کی ترجمانی کی ہے۔ نظیر اکبر آبادی کو تو چھوڑیے وہ تو کھلم کھلا عوامی شاعر تھے۔ میر تقی میر — سودا — اتشا — جرات — مصحفی شاعروں میں میرا من سے لے کر رتن ناتھ ششدر تک افسانوی ادب لکھنؤ والوں میں کون سا فنکار رجعت پسند ہے؟

کیا آپ میر تقی میر کو محض آصف الدولہ کی بزم کی رونق سمجھتے ہیں۔ کیا اس کے کلام میں آپ کو صرف آصف الدولہ کی عیاشی کی ترجمانی ملتی ہے۔ کیا اس کے جذبات اس عہد کے ایک ستم زدہ جاگیردارانہ نظام کے ملے ہوئے درباروں کے حسد — سازش اور آپس کی چٹمک کے سلسلے ہوئے عام انسان کے جذبات نہیں ہیں۔ میں یہ سوال کرنا چاہتا ہوں کہ ہم میر کی غزل کو ان کے دل کی پکار

سمجھیں یا نصف الدولہ کا نغمہ عیش — اور اگر وہ سیر کے دل کی پکار ہے تو میرا در نصف الدولہ کی شخصیتوں کا اندازہ بھی علیحدہ ہے۔

تیر کی آواز ایک عوامی آواز ہے اور اس کا انداز بیان بھی نہ باری نہیں "عوامی" ہے۔

پھر ناول کے سلسلہ میں ہیں اپنے "عوامی" کے تصور کا بھی جائزہ لینا پڑے گا۔ کیا یہ امیر اور وزیران کے درباری اور مصاحب انسانیت نہ تھے؟ کیا ان کے دلوں میں کبھی وہ جذبات نہ اُبھرے ہوں گے جو ایک عام انسان کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کائناتی انسانیت پر ان کی امارت نے رنگ کی موٹی سی تڑپھادی ہو۔ لیکن کیا یہ ممکن نہیں کہ حالات اور واقعات کی رگڑ کہیں کہیں اس رنگ کو دھو کر لے اور تین تین انسانیت کی شعاعیں بھی پھوٹ نکلیں۔ آخر واجد علی شاہ اور بہادر شاہ ظفر کے کلام میں یہ جو ہر کہاں سے آگئے۔ اگر ناول کا موضوع صرف پریم چند کے کسان — یا آجکل کے نامہ نگاروں کے دفتروں کے باہرہ جائیں تو پھر میر آسن کی باغ و بہار اور سرشار کے فائدہ آزاد۔ رسو کے امرا و جہان آدا سب کو ناولوں کی تعریف سے خارج کرنا پڑے گا۔ اس لئے کہ ان سب میں ایک زوال آمادہ سماج کے عناصر جہاں ملتے ہیں وہاں بادشاہ — خنزیرے — نواب — رئیس — نواب زادے اور رئیس زادے بھی ملتے ہیں۔ لیکن ہم ان کی محفلوں میں پہنچ کر مدح سرائی نہیں کرتے بلکہ وہ اپنی مسدودوں سے اتر کر ہم میں آتے ہیں اور ان کی جگہ جیتی میں آپ جیتی سنتے ہیں۔ ناول کیا ادب میں کہیں بھی کسی کی اجارہ داری نہیں۔ اگر ہمارے نظام میں جاگیر دار اور سرمایہ دار ہیں۔ سوداگر اور سوداگر پنچے ہیں تو انھیں ہم ان کو انسانیت کے حق سے محروم نہیں کر سکتے۔ ادب کی آغوش ان کے لئے بھی کشادہ ہے۔ ہاں یہاں وہ بادشاہ یا امیر بن کر نہیں انسان بن کر آسکتے ہیں۔

اب ناول کا عام مفہوم متعین کرنا دشوار نہیں رہ جاتا۔ ایک ایسا سادہ نثری قصہ جس میں حیات انسانی کے معمولی لیکن مؤثر و مؤثرہ پیش آنے والے واقعات کو سادہ اور سلیس انداز میں پیش کر دیا جائے تو ناول کے اس عام مفہوم کی تکمیل ہو جاتی ہے لیکن جدید ناول بحیثیت ایک صنف کے ایک ایسی سادہ تم نہیں اس لئے ہیں آگے بڑھنے سے پیشتر اس کے عناصر کا جائزہ لینا پڑے گا اور پہلے اس سوال کا جواب دینا پڑے گا کہ ناول کا مقصد کیا ہے۔ یا کیسا ہے۔ یا کیا ہونا چاہیے؟

ادب برائے ادب اور ادب برائے حیات کے نظریاتی الجھاو سے بچتے ہوئے بھی ہم اس سوال کا جواب دے سکتے ہیں۔ اگر ہم انسانی ادب کے ارتقاء کو پیش نظر رکھیں۔ ابتدائی دور کے بہادری کے قصے۔ سو ماؤں کے کارنامے سنا کر لوگوں میں ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا کرنا۔ تاکہ وہ جرأت اور جراتمندی کے ویسے ہی کارناموں پر مائل ہو سکیں۔ اسے ہم چاہیں تو ترغیب بھی کہہ سکتے ہیں اور ظاہر ہے یہ پروپیگنڈا ہے۔ دوسرے یہ کہ انسان کو فطرتاً ہی کہانی سننے کا شوق ہوتا ہے اس شوق کا سلسلہ دراصل اس کے شوق خود نمائی SELF EXPRESSION میں ملتا ہے اور فن یا ادب کا اولین محرک یہی جذبہ خود نمائی ہوتا ہے یہاں خود نمائی سے مراد صرف ایک فرد کی خود نمائی نہیں بلکہ اس کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کی جماعت یا اجتماعی ذات کا اظہار بھی مقصود ہوتا ہے اور انفرادیت اور اجتماعیت کا یہ سنگم ایسا ہی ہوتا ہے جیسی خود انسان کی ذات، جو ایک انفرادیت کی حامل ہوتے ہوئے بھی جماعت کا ایک جزو ہوتی ہے دوسرے کے قصوں میں ہماری دلچسپی کا سبب یہی ہماری اجتماعی خودی کا اظہار ہے جو افراد قصہ کے عمل اور کردار سے ظاہر ہو رہا ہے لیکن انسان کی انفرادی یا اجتماعی ذات کا اظہار مقصود بالذات نہیں۔ انسان کو آگے بڑھنے اور ترقی کرنے کی ہمیشہ سے لگی رہی ہے اور اس لئے انھیں مشغول کو اختیار کیا ہے جن سے بقائے نسل یا مادی آرام و آسائش یا ذہنی آسودگی حاصل کرنے میں اسے مدد ملتی ہو۔ گو یا اس کی تمام ذہنی اور جسمانی کاوشوں کا مقصد ایک ایسی منزل تک پہنچنا ہے جہاں اسے جسمانی وسکون و آسائش اور ذہنی آسودگی نصیب ہو سکے۔ اس کے سلسلے میں ایک عالم مثال ہے اور وہ کائناتوں اور ہر جلا جادہ ہے اس کی ہر تقریر ایک اشتہار ہے۔ اس کا ہر لفظ ایک پکار اور اس کا ہر ناول پروپیگنڈا۔ ناول کے اس مقصد یا مطلب العین کے متعلق فلیپ ہینڈسن اپنی مشہور تصنیف جدید ناول THE NOVEL TO-DAY میں لکھتا ہے:-



”یہ امر مسک ہے کہ عظیم ترین ناول کا مقصد جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے آج بھی انسانیت کا انقلاب ہے تاکہ اس انسانیت کے انقلاب سے سوسائٹی یا سماج کو بدلا جائے لہذا اسے الم ناک اور انقلابی دور میں جس سے ہم گزر رہے ہیں اور جہاں ہمارے بہترین دل و دماغ رکھنے والے بھی اخلاقیات اور مذہب کے مسائل کے مقابلے میں سیاست سے مغلوب ہو چکے ہیں یہی امید کی جاسکتی ہے کہ ہمارا سب سے موثر ناول نگار جس انقلاب کی کوشش کرے گا وہ بھی خاص سیاسی ہوگا دوسری جانب وہ اوسط درجے کے مصنف ہیں جو زندگی کو صرف اس جامد یا مردہ سطح پر قائم رکھنا چاہتے ہیں جس کے دگ حادی ہو چکے ہیں اور جس کے بارے میں انھیں باور نہ آیا گیا ہے کہ قانون کا احترام کرنے والے شریف لوگوں کی زندگی کا صحیح معیار ہے“

ناول کے مقصدی ہونے میں کوئی قیادت نہیں۔ اس میں کوئی اعتراض ہو سکتا ہے کہ ناول سے کسی خاص سیاسی مسئلے پر جو تجزیہ یا اور کسی قسم کی ترغیب کا کام لیا جائے لیکن اس مقصد کے حاصل کرنے سے پہلے ناول کو اگر وہ ناول ہے تو ناول ہونا پڑے گا۔ اور پھر کسی تحریک کا آلہ کار۔

میرے خیال میں ناول کی سب سے پہلی حیثیت ایک ادبی شہ کار کی ہے اور ثانوی حیثیت ایک آلہ ترغیب کی۔ بالکل اسی طرح کسی دوا کے اشتہار کسی دہی کے اعلان یا کسی صاحبِ کرم کے اشتہار میں ایک تقریب سے ترغیب کا کام لیا جاسکتا ہے لیکن سب سے پہلے مصور کو ایک ایسی تصویر کے بنانے پر قدرت حاصل ہونا ضروری ہے۔ جس سے وہ خاطر خواہ ترغیب کا کام لے سکے۔ تصویر بھی پہلے ایک تصویر ہوگی اور پھر آلہ ترغیب۔ بلکہ جس قدر تصویر اچھی ہوگی شاید اسی قدر مقصد کے حصول میں کیا زیادہ کام پائی ہوگی۔ لیکن مصور پر ترغیب کا جذبہ غالب آجائے اور وہ اپنی تصویر کے حسن۔ اس کے تناسب۔ رنگ و روغن۔ زاویہ نگاہ۔ روشنی اور سائے کے امتزاج کو نظر انداز کر دے تو پھر نہ تو وہ تصویر ہی تصویر کہلائے گی اور نہ اس سے کسی مقصد کے حصول کی توقع ہو سکتی ہے۔

اس بارہ میں البتہ اختلاف کی گنجائش ہے کہ مقصد کیا ہو کیا نہ ہو۔ ظاہر ہے اس مقصد کا تعین ناول نگار کی ذاتی اقدار و طبع۔ اس کے زمانے اور ماحول پر منحصر ہے۔ نیز آئندہ کے یہاں یہ مقصد مسلمانوں کی زوال آلودہ سوسائٹی کی اصلاح کے لئے تہذیب انوار ہے اور اس کا سلسلہ رشتہ الخیری تک پہنچتا ہے۔ شر کے ناول تاریخی ہیں لیکن ان کا مقصد بھی مسلمانوں کو ان کی ماضی کی داستانیں سننا کہ عزم و استقلال و جرات و جوانمردی۔ دلیری۔ ایثار و ثابت قدمی کی ترغیب دلاتا ہے۔ بشر کے یہاں لکھنوی تمدن کے اس آخری دور سے ہمیں روشناس کرایا گیا ہے جس میں آخر میں عورت اور انیون کے سوا ہر چیز غرقِ مے ناب ہو چکی تھی۔ اور جس کی اصلاح کے لئے نئی تہذیب۔ نئی تعلیم اور نئے انداز کی ضرورت تھی۔ بشر اس تبدیلی کے لئے دعوت دیتے ہیں اور ذہنی طور پر اپنے قارئین کو آمادہ بھی کر لیتے ہیں۔ اسی طرح ڈھٹے چلے گئے۔

پریم چند دہقانوں اور جاگیر دارانہ نظام کے مائے ہونے کسانوں کو ان کا حق دلانے کے لئے جدوجہد کرتے ہیں اور اچکل کے ناول نگار ان کے ساتھ سرمایہ دار کارخانہ داروں کے ظلم و ستم کا خاتمہ کرنے کے لئے مزدوروں اور محنت کشوں کا ایک محاذ تیار کرتے ہیں۔ ...

یہ سب ناول نگاروں کے مقاصد میں جنھیں ان کے زمانے کے تقاضوں نے جنم دیا ہے جنھوں نے ماحول کا دورہ کیا ہے اور جو سماجی ضرورتوں کی گود میں پل کر پودا ان چھڑھے ہیں۔ ناول نگار یا کوئی دوسرا فن کار ان مقاصد سے آنکھیں کس طرح بند کر سکتا ہے۔ ناولوں کی رنگ پلے

میں زندگی کا جو خون دھڑکتا ہے اس کا سرچشمہ یہی مقصد ہوتا ہے۔

اس سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ ناول میں مقصد کے تعین سے کیا مراد ہے۔ ظاہر ہے کہ مقصد کا تعین ہمارا کام نہیں ورنہ پھر ناول نگار اور اس بڑھی میں کیا فرق رہ جائے گا جسے آپ اپنے کھانا کھانے کے لئے ایک میز کی تیاری کا آرڈر دیں اور وہ آپ کی ضرورت پورا کرنے کے لئے آپ کی فرمائش کے مطابق ایک میز تیار کر دے۔ لیکن ناول نگار حیثیت قبول کرنے کے لئے تیار نہیں اس لئے بجائے اپنے مقصد کی تلاش کے آپ ناول نگار کے یہاں اس کے نقطہ نظر کو تلاش کیجئے۔

میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ ناول ایک آئہ ترغیب بن سکتا ہے اور اسے سبنا چاہیے لیکن پہلے اسے ناول ہونا چاہیے۔ یہاں پہنچ کر ہم ناول کے عناصر کا تجزیہ کریں گے۔ ناول کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ وہ ایک "نثری قصہ" ہوتا ہے۔ لیکن دیکھیے یہ بھی تو ایک نثری قصہ ہے۔ "پیغمبر بود" "پسرے داشت" "گم شد" "پاز یافت" یہ ایک کہانی ہے اس میں ابتداء بھی ہے۔ ترقی بھی اور انتہا بھی اور پھر یہ نثریں بھی ہیں لیکن کیا یہ ناول ہے — یقیناً نہیں — تو پھر ناول کے لئے کن چیزوں کی ضرورت ہے۔ یہاں میں آپ کو فن کاروں اور ناقدین کے اختلافات کے خازن میں نہیں الجھاؤں گا۔ ان کی بحثوں کا خلاصہ یہ ہے :-

(۱) ناول میں پہلے ایک پلاٹ ہو گا۔

(۲) اس پلاٹ کی تعمیر کرداروں اور واقعات سے کی گئی ہو گی۔

(۳) یہ کردار اور واقعات ناول نگار کے ماحول سے اس طرح لئے گئے ہوں گے کہ ان کے مطالعہ سے ہمیں زندگی کی ایک مکمل اور متحرک تصویر نظر آجائے گی۔

(۴) کردار اور واقعات ہمارے سامنے کسی قدر بیانیہ انداز میں پیش کئے جائیں گے اور کسی قدر ہم خود کرداروں کے عمل اور مکالموں سے ان کی ذہنی اور نفسیاتی حالتوں کا تجزیہ کر سکیں گے۔

(۵) سامنے قصے کے لئے کردار پیش کا کچھ ماحول بھی دیا جائے گا تاکہ یہ بیان نفس قصہ کرداروں کے عمل اور واقعات کی ترتیب کے لئے پس منظر کا کام دے سکے۔

(۶) یہ سب کچھ سادہ نثر میں اس طرح بیان کیا جائے گا کہ پڑھنے والے اسے محض اشتہار یا پروپیگنڈہ نہ سمجھیں۔

(۷) لیکن آخر کار واقعات کا منطقی اور قدرتی سلسلہ ہمیں ایک خاص نتیجہ تک پہنچائے گا۔ جہاں پہنچ کر ہم ناول نگار کے نقطہ نظر سے واقف ہو جائیں گے اور اس طرح ناول گویا ایک آئہ ترغیب بن جائے گا۔

ان عناصر میں ہمیں سب سے پہلے پلاٹ کا جائزہ لینا چاہیے کیونکہ کسی ناول پر اظہار کرتے وقت ناقد کی پہلی توجہ اس کے

پلاٹ پر ہی صرف ہوتی ہے۔ پلاٹ کی تعریف کرتے ہوئے علی عباس حسینی صاحب ناول کی تالیف اور تنقید میں لکھتے ہیں :-

"پلاٹ واقعات کے اس خلع کو کہتے ہیں جو ناول نویس کے پیش نظر شروع ہی سے رہتا ہے۔ قصہ کی ساری دھچکیاں

اسی کی ترتیب پر مبنی ہیں۔ اسو جاننا چاہیے کہ وہ کیونکر قصہ چھڑے گا۔ ناظر کی دل چسپی کس طرح بڑھائے گا اور اس دل

چسپی میں مد و جذبہ کہاں کہاں پیدا کرے گا۔ اسے قصہ اس طرح کہنا ہے کہ وہ موثر ہو اور اس مقصد و غرض کے حاصل

کرنے میں کامیاب ہو جس کے لئے وہ ناظر کو زحمت دینا چاہتا ہے۔"

اس بیان سے یہ شبہ یقین کے درجے تک پہنچ جاتا ہے کہ پلاٹ ناول کی روح اس کا اہم ترین جزو ہے۔ گویا بہترین ناول کی

پہلی شرط اعلیٰ درجے کا پلاٹ ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اردو کے بعض بہت عمدہ ناولوں کے پلاٹ بھی خاص ہوتے۔ لیکن مراۃ العروس کا کیا پلاٹ؟









کیفیات کو ظاہر کرنا ہو اگر کسی ذیلی کردار سے یہ مقصد پورا نہیں ہوا تو وہ بجائے خود مرکزی کردار کی طرح ہماری توجہ مرکز کر لیتا ہے تو یہ کردار نگاری کا کمال نہیں، ناول نگاری غامی ہے۔ ہاں یہ البتہ ہو سکتا ہے کہ مرکزی کردار کی خصوصیات نمایاں کرنے کے لئے ایک ایسا ذیلی کردار منتخب کر لیا جائے جو تضاد سے مرکزی کردار کو ادھاریاں کرے۔ بعض قدیم ناولوں اور داستانوں میں یہ دوسرا کردار کسی عیار یا مسخرے کا ہوتا ہے اور اس کا ایک مقصد تو یہی ہوتا ہے کہ کردار کے حالات اور واقعات سنجیدگی کی ایک ایسی نفاذ پیدا کر دیتے ہیں جہاں دل چسپی کی جگہ طبیعت پر ایک قسم کا بوجھ سا معلوم ہونے لگتا ہے۔

اس موقع پر ڈراموں کی طرح ناولوں میں بھی ایک مفصل کردار داخل کر دیا جاتا ہے۔ اردو ناولوں میں اس کی ایک ایسی مثال سرشار کے فسادِ آزاد میں ملتی ہے وہاں خواجہ بدیع الزماں عرف خوجی اس خدمت کو انجام دیتے ہیں جنہوں نے مرزا سرکار کے امراءِ جان آؤ کو پڑھا ہے انہیں اس قسم کا کردار بسم اللہ جان کے عاشق مولوی صاحب تیل میں ملتا ہے۔

اعلیٰ درجہ کی کردار نگاری کا ایک تقاضا یہ بھی ہے کہ ہر کردار عام انسانی سرشت میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان صفات اور خصوصیات کا امتیازی نشان یا ٹھپہ لے ہوئے ہو جنہیں ناول نگار اس کے ذریعے سے پیش کرنا چاہتا ہے۔ ناول میں جہاں کہیں آپ کی اس سے ملاقات ہو آپ اسے فوراً پہچان لیں۔ اس کا ہر فعل ہر مکالمہ اس کی انفرادیت اور شخصیت کا اعلان کرے۔ یہ بات صرف خاص قسم کے طرزِ گفتگو یا تکنیکِ کلام سے حاصل نہیں ہوتی۔ اگرچہ ظاہری تعارف میں ان چیزوں سے بھی مدد لی جاسکتی ہے۔ اصل چیز ذہنی اور نفسیاتی کیفیات ہیں جو ایک کردار کو دوسرے سے ممتاز کرتی ہیں۔ ناول نگار کا یہ فرض ہے کہ کردار نگاری میں ان کی تشریح و تفصیل پر پوری توجہ صرف کرے۔

ناول کو کردار نگاری کے اعتبار سے پڑھتے وقت یہ تجزیہ کر کے دیکھا جاسکتا ہے کہ اس میں کس قدر کردار ضروری اور کتنے غیر ضروری ہیں۔ ضروری سے مراد یہ کہ زندگی کی جو تصویر ناول نگار پیش کر رہا ہے یا جس حالت اور واقعہ سے وہ اپنے پڑھے والے کو متاثر کرنا چاہتا ہے وہ کردار اس نتیجہ تک پہنچنے کے لئے ضروری کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر کچھ کردار ایسے ہیں جن کے بغیر بھی زندگی کی وہ خاص تصویر مکمل ہو سکتی ہے جو ناول نگار کے پیش نظر ہے یا کسی خاص نتیجہ تک پہنچنے میں ان کے کسی عمل یا قول سے کوئی خاص مدد نہیں ملی گئی ہے جن کا کام کوئی دوسرا کردار بھی انجام دے سکتا تھا تو ایسے کردار غیر ضروری ہیں اور کسی ناول میں ان کا موجود ہونا فنی نقطہ نظر سے ناول نگار کی کمزوری ہے۔

کرداروں کے انتخاب میں بھی وہی اصول کار فرما ہے جو ناول کے لئے کہانی یا واقعات کے انتخاب میں پیش نظر ہوتا ہے یعنی عام معمولی واقعات جس طرح ناول کا پلاٹ تیار کرنے کے لئے کافی ہیں۔ اسی طرح معمولی کردار نگاری کے تمام اصولوں کو بردے کا لالنے کے لئے بالکل کافی ہیں، غیر معمولی کرداروں کی تلاش یا معمولی کرداروں کو مثالی رنگ میں پیش کرنے کی کوشش ہمیشہ ناکام ثابت ہوگی۔ انسان نہ صرف شیطان ہے۔ نہ صرف فرشتہ۔ وہ تو صرف ایک انسان ہے جس میں غامیوں اور لغزشوں کا بھی خطہ ہے اور استقلال اور ثابت قدمی کی بھی توقع۔ جو گناہ بھی کرتا ہے اور جس سے نیکیاں بھی سرزد ہوتی ہیں،

ناول پڑھتے وقت ایک عام انسان کی توقع یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے گمراہ پیش بھی اپنی ہی قسم کے معمولی انسان پائے گا۔ اسی لئے وہ ناول ہنایت کام یا بابت ہوتے ہیں جن میں کرداروں کو مثالی رنگ میں پیش کرنے کی سعی ملاحاصل نہ کی گئی ہو۔

ناول نگار کے سامنے کوئی کردار ہوا تو وہ اس کے گرد واقعات کا تانا بانا تیار کرے یا کوئی واقعہ یا حادثہ کسی کردار کو نمایاں کرے ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ پلاٹ اور کردار نگاری میں ایک ربط اور توازن پیدا کرے۔ یہاں پھر انتخاب کا عمل کار فرما ہے بہت سے واقعات

میں سے کون سے واقعات ایسا اہم اور بنیادی ہیں کہ انھیں پلاٹ میں شامل کرنا چاہیے۔ یا کون سے کردار ہیں جن سے یہ کام لیا جاتا ہے — ؟  
 قدیم داستانوں اور جدید ناول میں یہیں آکر فرق پیدا ہوتا ہے۔ یہ فرق صرف طول یا اختصار کا نہیں کہ داستانیں کئی کئی ضخیم جلدوں میں  
 ساتی ہیں اور آجکل کا جدید ناول جیسی ایڈیشن ہوتا ہے۔ اصل فرق فنی اعتبار سے انتخاب کا ہے۔ ناول میں کوئی واقعہ یا کردار بیکار نہیں ہوتا نہ  
 کوئی چیز محض دل چسپی کو قائم و برقرار رکھنے کی خاطر اختیار کی جاتی ہے۔ داستان کو کبھی کبھی قدرت کلام اور ذریعہ بیان دکھانے کے لئے غیر ضروری  
 جزئیات نگاری سے بھی کام لیتا ہے۔ اس موقع پر مجھے ایک داستان گو کا واقعہ یاد آتا ہے جو شاہی عہد میں داستان گوئی کی خدمت پر مامور تھا۔  
 ایک ضرورت سے اسے پردیس کا سفر پیش آیا۔ داستان کا کافی طویل ہو چکی تھی۔ ہزاروں واقعات بیان ہو چکے تھے۔ سیکڑوں اشخاص کا ذکر  
 آچکا تھا۔ رخصت ہونے لگے تو شاگرد کو اپنی جگہ چھوڑ گئے اس نے مدیا فت کیا — مجھے کہنا کیسا ہے ؟

فرمانے لگے دُلہا۔ مہر براتیوں کے پتے گھر سے روانہ ہوئے تم اُسے دہلیں گے گھر تک پہنچنا دینا جب تک میں واپس آجاؤں گا۔  
 چنانچہ سعادت مند شاگرد نے استاذ کی غیر حاضری میں کئی بیٹے صرف برات کو فوشہ کے گھر سے عروس کے گھر تک پہنچانے میں  
 صرف کئی داپسی جزئیات نگاری ناول کے موضوع سے قطعاً خارج ہے۔

داستانوں میں ان کی اہمیت یہ ہے کہ اس طرح بہت سے انصاف اور لغات کا سرمایہ ہماری زبان کی ان تحریروں میں محفوظ رہ گیا  
 اور زمانے لگے گا جب ان داستانوں کو محض ان تفصیلات کی بناء پر زبان و لغت کا طالب علم ایک نیا باب ذخیرہ سمجھ کر سینوں سے لگے گا۔  
 پلاٹ اور کردار سے بحث کرنے کے بعد مکالموں پر آئیے۔ کردار کی شخصیت سے ہمارا تعلق دو وسیلوں سے ہو سکتا ہے:  
 ایک تو یہ کہ ہم واقعات کے سلسلہ میں اسے نقاب ہوتے دیکھیں۔

دوسرے اس کے مکالموں سے ہم اس کے دل کی آواز سنیں۔  
 ناول میں دونوں ہی طریقے استعمال کئے جاتے ہیں لیکن اگر شخصیت کے تمام پہلو روشن کرنے کے لئے صرف واقعات سے مدد لی جائے  
 تو قصہ کا طویل ہو جانا لازمی ہے اس لئے مکالموں سے یہ کام لیا جاتا ہے اس کے لئے تین شرطیں ہیں — ضروری ہوں — مختصر ہوں —  
 فطری ہوں۔ ظاہر ہے غیر ضروری مکالموں سے سوائے ناول کے طویل ہو جانے کے اور کچھ حاصل نہ ہوگا اور پڑھنے والے اکتا جائیں گے۔ اس کے  
 برعکس اگر مکالمے مختصر ہوں گے تو پڑھنے والے پر ڈرامائی اثر پیدا ہو سکے گا۔

مقصدی ناولوں میں مکالموں کے طویل ہو جانے کا خطرہ زیادہ ہو جاتا ہے کسی کردار کے منہ سے جب کوئی بات ایسی نکل جاتی ہے جو براہ  
 راست یا بالواسطہ اس کے مقصد کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ بے قابو ہو جاتا ہے اور جو کچھ اپنی تائید یا مخالفین کی تردید میں کہنا چاہتا تھا وہ سب  
 کچھ کہہ ڈالتا ہے۔ کبھی کبھی تو مکالمہ خاصا وعظیما لکچر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مولوی نذیر احمد ہوں۔ ششدر ہوں۔ یا ششدر سب اسی  
 بیماری میں گرفتار نظر آتے ہیں۔ یہ نکتہ تو جدید ناول نگاروں کو نفسیات سے اب طلبہ کے ترغیب کے لئے صرف تجویز (SUGGESTION)  
 کافی ہے۔ اگر کسی مقصد کو حاصل کرنے کے لئے آپ خواہ مخواہ تکرار کریں گے یا زیادہ زور دیں گے تو اس کا پورا خطرہ ہے کہ آپ کا پڑھنے والا بغاوت  
 کر بیٹھے۔ میں آجکل کے ایک ناول نگار سے واقف ہوں جو اسلام اور مذہب اسلام کے جذبے سے ششدر ہیں اور اُن کی تمام تحریریں اسی جذبے  
 سے ملو ہیں۔ وہ اپنے کرداروں سے طویل مکالموں میں اپنے مقصد کی اشاعت کرتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پڑھنے والے مکالموں پر پہنچ کر  
 مکتے نہیں بلکہ انھیں چھوڑ کر آگے بڑھ جاتے ہیں وہ جلتے ہیں کہ اس مکالمے میں کیا ہے اور اس کا نفس قصہ سے کوئی تعلق نہیں ایسا مکالمہ  
 ناول میں ایک بڑی فنی خامی پیدا کر دیتا ہے۔

مکالمہ کی زبان کا سوال نہایت اہم ہے اور بعض ناول نگار اس اہمیت کو یا تو پوری طرح محسوس نہیں کرتے یا مکالمہ نگاری



کے فن سے واقف نہیں ہوتے۔ ہر زبان میں تحریر اور تقریر کے محاورہ میں فرق ہوتا ہے پھر مختلف عمر کے لوگ — مختلف پیشہ ور — مختلف جنسوں کے لوگ اپنے اپنے محاورے رکھتے ہیں جو مکالمہ نگاری والے کے اس فرق سے واقف نہیں ہوتے۔ ان کے مکالمے محض کتابی ہو کر رہ جاتے ہیں اور ان میں وہ تازگی یا زور نہیں ہوتا جو چلتے پھرتے انسانوں کی تقریر میں ہوتا ہے۔ روزمرہ گفتگو کی زبان سادہ بے تکلف اور جستہ ہوتی ہے اس میں قصص یا آواز کا نام نہیں ہوتا۔ ناول کے اچھے مکالمہ کا بھی یہی انداز ہونا چاہیے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ طویل مناظر کی روایت ناول میں پرانی ہو چکی ہے اور جدید ناول میں اس کے لئے گنجائش نہیں ... بات دراصل یہ ہے کہ جدید ناول پلاٹ، کردار اور مکالموں میں ہر جگہ انتخاب کا عمل قبول کرتا ہے اور وہی صورت مناظر میں پیش آتی ہے۔ مناظر کا مقصد دراصل کہانی کے واقعات اور واقعات۔ ان کے حالات اور حوادث۔ ان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کے لئے پس منظر کا کام دیتا ہے ... اس کے بغیر ایک ناول ایسا ہی ہوگا جیسا ایک خوب صورت تصویر بغیر پس منظر کے ہوتی ہے۔ پس منظر کا مقصد دراصل اس تاثر کو بڑھانا ہوتا ہے جو ناول میں کسی خاص واقعہ یا کردار سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے پس منظر اور نفس مقدم میں ہم آہنگی نہایت ضروری ہے یہ کوئی دستور کام نہیں ... ناول نگار کی قوت مشاہدہ تیز اور تربیت یافتہ ہو تو جس طرح اسے اپنے ماحول میں کہاں کہنے اور کرداروں کی تلاش میں کہیں دور نہیں جانا پڑتا اس طرح پس منظر کے لئے اسے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لینا کافی ہے لیکن اس پس منظر کو منتخب کر کے جوں کا توں پیش کر دینا ہی اس کا کام نہیں یہ تو ایک نوٹو گرافر جی کر سکتا ہے اسے اس پس منظر میں جان پیدا کرنا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب اس نے فطرت کے وسیع ذخیرہ کو آنکھ کھول کر دیکھا ہو اگر وہ اپنی سیر میں ہر چیز پر ایک سرسری نظر ڈالتا گذرتا ہے تو وہ شاید پس منظر کی روح تک کبھی نہیں پہنچ سکے گا اعلیٰ درجہ کا پس منظر غیر معمولی چیزوں کو تلاش کر کے لانے سے تیار نہیں ہوتا بلکہ روزمرہ زندگی کے معمولی مناظروں میں سے چھوٹی چھوٹی چیزیں کو ابھارنے اور اجاگر کرنے سے یہ مقصد حاصل ہوتا ہے۔

ایک سوکھا ہوا درخت یا اس پر بیٹھا ہوا بوڑھا لکڑہ کوئی ایسا منظر نہیں جو کسی راہ گیر کی توجہ مبذول کرے لیکن ایک ناول نگار جو حق اور ہنگامے کی دنیا میں ایک اہم ناک حادثہ کا حال لکھ رہا ہو اس منظر کو سب سے زیادہ اجاگر کرے گا۔

ناول کی زبان اور بیان کے بارے میں پلاٹ، کردار اور مکالموں کے ذیل میں کسی قدر تفصیل سے اظہار کیا جا چکا ہے۔ اصناف ادب میں ادب کا مخاطب جمہوریت کے سب سے بڑے طبقہ سے ہے۔ ناول پڑھنے والے صرف وہ لوگ نہیں جو ادب کے طالب علم ہیں یا جنھوں نے ادب اور شاعری کو اپنا پیشہ بنالیا ہے ناول کی رسائی ہر اس شخص تک ہے جو پڑھ سکتا ہے اور جو نہیں پڑھ سکتا وہ دوسروں سے پڑھ کر مستفید ذہنوں کے فکر اور بابو کارخانوں کے محنت کش۔ دوکاندار اور اخبار فروش۔ سب ناول پر اپنا حق سمجھتے ہیں اور اچھے ناول نگار کو ان سب تقاضوں کو پورا کرتا ہے اس کو ایسا سادہ دل نشین اور ہر گیر انداز اختیار کرنا چاہیے کہ بات جو دل سے نکلے وہ دل میں اتر جائے۔ اسے الفاظ کی تلاش کے لغات کے مطالعے دور کی کوڑی لٹنے کی ہرگز ضرورت نہیں۔ وہ عوام کا ترجمان ہے اور عوام کا ترجمان ہے اور عوام کی رنگا رنگ زندگی میں ایک زندہ زبان بردار ہے۔ اس کا ماخذ ہونا چاہیے۔ کم از کم اس صنف ادب میں قدیم روایت کا بھاری بیج اس کا گلا گھونٹنے کے لئے موجود نہیں۔ یہاں اس کے سامنے تجربہ کے لئے ایک کھلا میدان ہے۔ لیکن اس میدان میں ان تمام فنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے فرہاد اور اس کے قیش کی ضرورت ہے۔ پیشہ خیر میں خود بخود نہیں پھوٹ سکتا!

لیکن اگر یہ پھوٹ نکلے تو زندگی کے وہ تمام سوتے کھل جائیں گے جو ادب میں صرف روایت پرستی کے کوڑا کرکٹ سے بند ہو کر رہ گئے ہیں۔

# ناول کی ہیئت

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی

ہر فن زندگی کا نقشہ ایک خاص طریقہ پر اور ایک خاص شکل میں پیش کرتا ہے بغیر کسی مخصوص شکل یا طریقے کے زندگی کا نقشہ کھینچ ہی نہیں سکتا ہے اس لئے ناول کی بھی ایک شکل ہونا ضروری ہے۔

شاعری، مصوری، ثبت تراشی وغیرہ میں شکل کے اصول زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور یہی اصول ان کے ٹکنیک کہلاتے ہیں، فن کی حیثیت سے ا ناول کی بھی ٹکنیک ہونا چاہیے مگر اس ٹکنیک کی جامع تعریف کرنا مشکل ہے، بعض لوگوں نے ڈرامائی ٹکنیک کو مد نظر رکھتے ہوئے ناول کے ٹکنیک کی بھی تعریف کی ہے مگر اس قسم کی تعریف قابل اعتبار نہیں کیونکہ دوسرے فنون کے مقابلے میں ناول زندگی سے اس قدر زیادہ قریب ہے کہ ٹکنیک کی خسر ایوں کا خیال نہ تو ناول نگار ہی کو پریشان کرتا ہے اور نہ ناول پڑھنے والوں کو، اور یہی وجہ ہے کہ اکثر ناول باوجود ٹکنیک کی خرابی کے بڑے اعلیٰ پایہ کے سمجھے جاتے ہیں، ایک غلط بنی ہوئی تقریر فوراً آنکھوں کو بڑی معلوم ہوتی ہے مگر ساخت کی خسر ایوں کی وجہ سے اعلیٰ ناول کو نگاہ سے گرنے کے لئے ہم تیار نہیں ہوتے۔ اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لفظ فارم یا ٹکنیک ناول کے باب میں کچھ مختلف معنی رکھتا ہے۔

ہمارے اردو ادب میں اب تک دو ناول ایسے ہیں جن کو بطور سے ناول کہا جاسکتا ہے۔ ایک پنڈت رتن ناتھ ششدر کا فسانہ آزاد“ دوسرا مرزا محمد بادی رسوا کا امر او جان آرا۔ فسانہ آزاد میں فارم کی طرف سے بے پروائی برتتے ہوئے ایک خاص موسیقی کا مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے اور امر او جان آرا میں ناول نگار نے فارم کا حد سے زیادہ خیال رکھتے ہوئے ایک فرد کی زندگی کے گونا گوں تجربے پیش کئے ہیں۔ ”فسانہ آزاد“ میں قصہ تو کچھ بھی نہیں ہے اور نہ اس میں کوئی ترتیب ہی ہے، برخلاف اس کے مرزا رسوا امر او جان کی زندگی کے تجربات ایک خاص سائے میں ڈھال کر ہمارے سامنے لائے ہیں۔ پنڈت ششدر نے زندگی کو پیش کرتے وقت کسی خاص سلیقے کا لحاظ نہیں رکھا برخلاف اس کے مرزا رسوا کو سلیقے کا انتہائی خیال تھا جتنا کہ ایک ریاضی وال کو ہونا چاہیے تھا۔

مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آیا فسانہ آزاد“ امر او جان آرا“ سے گرا ہوا ہے؟ مذاق سلیم یہی کہے گا کہ ”فسانہ آزاد“ امر او جان آرا سے کہیں زیادہ دل چسپ ہے اگر پنڈت ششدر حد سے زیادہ بے پروا نہ ہوتے تو ان کے ناول کا شمار دنیا کے بڑے ناولوں میں ہوتا۔ برخلاف اس کے امر او جان آرا باوجود اعلیٰ سلیقے کے اس قدر دل چسپ نہیں اور نہ اس کا اثر دائمی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ بعض ناولوں میں کوئی مخصوص فارم نہیں ہوتا۔ تاہم وہ کسی نہ کسی حیثیت سے ضرور پایا جاتا ہے بعض ناولوں میں فارم اس شدت سے موجود ہوتا ہے کہ ہماری نگاہ سب سے زیادہ اسی طرف جاتی ہے۔

الغرض یہ ناول کی کمزوری ہے کہ اس میں کوئی اعلیٰ سلیقہ نہ ہو۔ اور یہ بھی کمزوری ہے کہ اسے سلیقہ کا یہاں تک خیال ہو کہ



ناول معنوی معلوم ہونے لگے۔ بات یہ ہے کہ ناول کے جہزئیات تو چند ہیں اور سادہ، مگر ان کو ملا کر ایک مکمل نقشہ یا ڈیزائن بنانے کے طریقے ہزاروں ہو سکتے ہیں۔ طریقہ یا قدام کی کام یابی یہ ہے کہ وہ اس زندگی کے موافق ہو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے جن نادوں کو اب تک بنے ہیئت کہا گیا ہے ان میں سب سے بڑا ناول ٹالسٹائی کا وارانینڈ پیس (WAR & PEACE) ہے مگر اس کی کوئی خاص ٹیکنیک نہیں برخلاف اس کے فلائیر کے ناول نادام بوری (MADAM BOVARY) کی کام یابی کارائی ہی ہے کہ اس کا ہر لفظ اور ہر سین ایک خاص نقطہ نظر کے تحت استوار نظر آتا ہے۔

مختصر یہ کہ ناول میں زندگی پیش کرنے کے دو خاص طریقے ہو سکتے ہیں جو اپنی جگہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں ایک مصورانہ PANORMIC طریقہ، جو ٹالسٹائی کا ہے اور دوسرا منظر SCENIC طریقہ جو فلائیر کا ہے۔

مصورانہ طریقہ کی اچھی مثال تھیکر کے کی وینیٹی فیر (VANITY FAIR) ہے۔ اس ناول سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ تھیکر نے زندگی کو بڑے بڑے گروہوں میں دیکھا اور ان پر ایک سر سے دوسرے سر تک نگاہ دوڑائی اور اس بڑے دائرے میں کافی تعداد اس کو ایسے آدمیوں کی ملی جن کے طریقوں میں اسے دل چسپی پیدا ہوئی۔ اس ناول میں لاتعداد پلاٹ ہیں جن میں دو خاص طور پر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ایک پلاٹ میں ایما اور دوسرے میں بیکی ہیروئن ہیں اور تمام واقعات ان ہی دو کے متعلق ہیں۔ اس ناول میں دو طبیعت کو الجھا دینے والے واقعات ہیں اور نہ کردار کی باہمی کش مکش۔ اس ناول میں کرداروں کا ایک گروہ ملتا ہے اور ان میں سے ہر ایک اس دنیا کا مخصوص فرد۔

اس میں ہم کو قے یا پلاٹ سے دل چسپی پیدا نہیں ہوتی، بلکہ زندگی کی کثرت سے جو ناول نگار نے اپنے ناول میں بند کر دی ہے تھیکر کے کام مقصد، بعض تاثرات کو بڑھتا ہوا دکھانا منظور تھا اور اسی لئے مصورانہ طریقہ اس کے لئے بہتر ٹھہرا۔ اس کا فن مصداق ہے جس میں مناظر کے خطوط پر زیادہ زور ہوتا ہے۔ اور تفصیلات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

جہاں تک چلتی پھرتی زندگی کے بیان کا تعلق ہے تھیکر کے بے مثل ہے کہ البتہ منظر نگاری یا تفصیلات کے بیان میں وہ اتنا کام یاب نہیں اور اسی لئے وہ ڈرامائی سین دکھانے سے گریز کرتا ہے، اسی طریقہ میں خاص بات یہ ہے کہ ناول نگار کی ذات ہر وقت ہمارے سامنے ہوتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ رازدارانہ طریقہ پر ہم سے نہایت روانی کے ساتھ باتیں کرنا چاہتا ہے۔

برخلاف اس کے منطقی طریقہ میں ناول نگار کی ہستی بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ اس کی اچھی مثال (MAUPASSANT) کے نادوں میں ملتی ہے۔ جو بیان کا طریقہ عجیب تھا اور صاف ہے۔ وہ اپنے قے کو ناول پڑھنے والے کے سامنے پیش کر کے بالکل غائب ہو جاتا ہے تو پھر ان کے افسانہ اسٹوری ٹلس اٹ سلف (STORY TELLS IT SELF) میں ہم کو محض قصہ کا خیال رہتا ہے اس میں شک نہیں کہ قصہ کی ترتیب ہم کو اس کی یاد دلاتی ہے مگر ایسے مواقع پر وہ ہم سے ایک سائنس اس کی صورت میں آتا ہے، فن کاری صورت میں نہیں اس طریقہ پر زیادہ تر فرانس کے ناول نگار عمل کرتے ہیں۔ فلائیر کی مادام بوری میں بھی ہم یہی چیز پاتے ہیں۔ اس میں ایلی بوری ناول کا مرکز ہے اور اسی کے چاروں طرف سب واقعات چکر لگاتے ہیں، پوری کتاب ایک ایسی احمق عورت کی تصویر ہے جو روایت کی طرف مائل ہے اور ایک خاص ماحول میں زندگی بسر کرتی ہے۔ اس ناول میں خاص چیز سوسائٹی کی تصویر نہیں ہے بلکہ سوسائٹی کا ڈرامہ ہے جس میں جہزئیات اور تفصیلات کو واقعات اور وسیع تاثرات پر ترجیح دی گئی ہے۔

عام طور پر ناول نگار انھیں دو طریقوں میں سے کسی ایک طریقے کے پیروکار بن سکتے ہیں۔ انگریزی ناول نگار ...

عام طور پر پہلے طریقہ پر اور فرانسیسی عام طور پر دوسرے طریقہ پر عمل کرتے ہیں مگر شاید یہی کوئی ناول نگار ایسا ہو جو دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال نہ کرتا ہو اور اس کی فنی قابلیت اسی میں ہے کہ وہ دونوں طریقوں کو ملا جلا کر استعمال کرے حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار

کو یہ خوب سمجھ لینا چاہیے کہ کہاں پر اس کو اپنی طرف سے زندگی کے نقوش اجاگر کرنا ہیں اور کہاں پر اس کو الگ ہٹ جانا چاہیے۔ ناول نگار کا فن مقصد اور ڈرامہ نگار کے فن کا مرکب ہے اور ناول نگار کو یہ دونوں بہت احتیاط سے استعمال کرنا چاہیے۔ اس مرکب فن کے اچھے استعمال کی مثالیں ڈکنس کا ڈیوڈ کاپر فیسلڈ اور میریڈ ٹو کا "ہنری ریچرڈ" ہیں۔ ان ناولوں کا قصہ اس قسم کا ہے جو ترکیب کے لحاظ سے تو مقصود ہے مگر تاثر کے لحاظ سے ڈرامائی ہے۔

اس سلسلے میں اس بات پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ جن ناولوں میں قصہ سوانح عمری کے طریقہ پر بیان ہوتا ہے اس میں ہیرو کو بالکل مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے اور انھیں چیزوں کا بیان ہوتا ہے جو ہیرو کی نگاہ سے گزریں۔ مگر جن ناولوں میں زیادہ اہمیت ڈرائے کو دینا ہو، ان میں روایت نگاری کا طریقہ زیادہ موزوں ہوتا ہے جس میں ناول نگار راوی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان دونوں طریقوں میں دوسرا طریقہ زیادہ بہتر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس طرح قصہ کردار اور عمل وغیرہ کا اثر ہلکے اور پرہیزگار ہوتا ہے ایک طریقہ اور یہ ہے کہ ہر کردار اپنا قصہ خود کہتا ہے مگر اس میں جذبات کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور عمل کی کم۔

ان سب باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ناول کی ہیئت اس کے مواد پر مبنی ہوتی ہے جس قسم کا مواد ہوگا اسی کے موافق اس کی ہیئت بنے گی۔ ناول کا مواد قصہ ہے مگر ان کردار کے نقوش کے جو قصہ کا جزو ہیں اور اگر قصہ میں ایسے معاملات زیادہ ہیں جو مقصدی کے طور پر پیش کئے جائیں تو ناول تصویر کے قریب آجائے گی۔ اور اگر اس میں ایسے حصے زیادہ ہیں جو ڈرامائی طریقے پر پیش کیے جائیں تو ناول میں ڈرامائی کیفیت بڑھ جائے گی۔ بہتر یہی ہے کہ موقع موقع سے دونوں طریقوں سے کام لیا جائے، ہنری جیمس ناول کے فارم میں ایک بڑے موجد کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس نے ناول کو ایک بالکل نیا فارم دیا ہے مگر اس کا فارم بھی مقصدی اور ڈراما کو ایک نئے طریقے پر پیش کرتا ہے البتہ اس کے ایک ناول ایمبا سیڈر (AMBASSADOR) میں تمام دنیا ایک نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہے اور ہر جگہ ڈرامائی صورت میں پیش ہے کیونکہ قصہ بیان کرنے والا ہمارے سامنے نہیں ہوتا، بلکہ قصہ کے کردار اور ان کی حرکات ہی ہمارے سامنے رہتے ہیں۔

ناول کا فارم یا ترکیب اجزاء متماثر ناول نگار کے نقطہ نظر سے تعلق رکھتا ہے یعنی یہ کہ یہ قصہ گو قصہ گو کس طرح متاثر ہوا بعض لوگ قصہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سننے والے ناول کی ترکیب یا فارم کو محسوس کرتے ہیں اور قصہ کے واقعات اور افراد میں محسوس ہوجاتے ہیں اور بعض اس طرح پیش کرتے ہیں کہ سننے والے کا دھیان قصہ کی بجائے قصہ گو کی طرف متوجہ ہوجاتا ہے اور اگر قصہ گو آپ بیتی بیان کر رہا ہے تو اس کی ہیئت بھی ڈرامائی ہوجاتی ہے۔ قصہ گو محض راوی ہی نہیں رہتا بلکہ اکثر بیشتر اپنے تئیں ایک کردار کی حیثیت سے پیش کرتا ہے اس طرح ناول نگار ڈرامہ نگار کے دائرہ میں آجاتا ہے اور اس ڈرامائی حس کو تصویر کی حس سے ملا کر ناول کی تخلیق کرتا ہے بعض ناول نگار بالکل متضاد طریقہ استعمال کرتے ہیں کہ وہ خاص ڈرامائی طریقہ سے شروع کرتے ہیں اور بحیثیت بالکل الگ ہوجاتے ہیں اور اس طرح ان کا ناول بالکل ڈرامائی ہوجاتا ہے مثلاً فیسلڈنگ کا ناول نام جوئس یا مرزا رسوا کا امراد جان۔ مگر یہ سمجھ لینا غلطی ہے کہ یہ طریقہ معیاری ہے اور ہر ناول کا پلاٹ اسی ساخت کا ہونا چاہیے عام اردو داں نقاد یہی سمجھتے ہیں کہ ناول کے ساخت کی عمدگی ہی پر ناول کی اچھائی کا دار و مدار ہے مگر حقیقت بالکل اس کے خلاف ہے کیونکہ ہر مضمون اور موضوع ڈرامائی طریقہ پر نہیں پیش کیا جاسکتا۔

بعض قصے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کو ڈرامائی ساخت دے دینا ان کا گلا گھونٹ دینا ہوتا ہے اس قسم کے قصے بیان کرنے میں ناول نگار کو اپنا تجربہ یکجا کر کے ایک تصویر کی صورت سے پیش کرنا ... ہوتا ہے اور اس طرح ناول نگار کے ذاتی تجربہ کا رنگ غالب ہوجاتا ہے۔ ایسے ناول کا پلاٹ ڈھیلا ہونا ضروری ہے بلکہ بعض میں پلاٹ کا پستہ بھی نہ ہوگا اردو میں اس کی اچھی مثال "شرکت



آرام بیگم ہے :

بعض ناول ایسے ضرور ہیں جن میں ناول نگار کا انداز شروع سے آخر تک ڈرامائی ہوتا ہے اور اس قسم کے ناول میں پلاٹ کی ترتیب نہایت ضروری ہے لیکن ڈرامائی نقطہ نظر سے قریب قریب انہی فی صدی ناولوں کے پلاٹ غلط ہوتے ہیں :

ناول نگار کو اپنے قصہ وغیرہ پر پورا قابو ہونا چاہیے۔ اسباب کی کڑی کو ٹوٹنے نہ دینا چاہیے ناول میں جس زندگی کا وہ انکشاف کرنا چاہتا ہے اس کو اس نے کسی خاص نقطہ نظر سے ضرور دیکھا ہوگا۔ یہ نقطہ نظر بالکل صاف ہونا چاہیے۔ اکثر ایک سے زیادہ نقطہ ہاؤ نظر ہی ایک ساتھ پیش کیے جاسکتے ہیں مگر اس میں غلط ملط نہ ہونے چاہئے۔ زندگی ہماری سانسے ایک کثرت پیش کرتی ہے مگر ہمارا نقطہ نظر اس میں ایک وحدت پیدا کر دیتا ہے اگر ناول میں ایسا یہ منظر نگاری کا مواد زیادہ رکھتا ہے تو زور کثرت پر ہوگا۔ اگر ڈرامائی مواد زیادہ ہے تو زور وحدت پر ہوگا مگر عام ناول میں وحدت و کثرت دونوں کا ہونا ضروری ہے لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول بھی تمام اعلیٰ فن پاروں کی طرح وحدت و کثرت کو مہلوز کو دکھانے کے اصول پر ہونا چاہیے اگر کثرت اتنی زیادہ ہوگی کہ وحدت برباد ہو جائے تو ناول کا فارم بگڑ جائے گا اور اگر وحدت اتنی زیادہ ہوگی کہ کثرت کا احساس ختم ہو جائے تو ناول فن پارہ نہیں بلکہ ریاضی کا فارمولہ ہو کر رہ جائے گا۔ ان اصولوں کے ساتھ ساتھ استواری اور ربط کا خیال بھی ضروری ہے یعنی کہیں یہ نہ معلوم ہوتے پائے کے ناول کے پنج میں کوئی بڑا غلط ہے یا یہ کہ کس کس ٹوٹ گیا ہے

ہم اب ان ردوں اور ناولوں کو لیتے ہیں جن کا ہم نے شروع میں ذکر کیا تھا اور دیکھتے ہیں کہ ان کی ہئیت میں کیا اچھائیاں اور کیا برائیاں ہیں۔ فائدہ آزداد میاں آزداد سے شروع ہوتا ہے اور آزداد کو متعدد حالتوں میں دکھانا چلتا ہے۔

ناول کی دل چسپی آزداد سے زیادہ اس ماحول میں ہے جو آزداد کے ساتھ ساتھ رتیلے پھر ایک میاں خوجی بھی آزداد کے ساتھ ہوتی ہیں ان میں ہماری دل چسپی رفتہ رفتہ بڑھتی جاتی ہے یہاں تک کہ آزداد بالکل پس پشت ہو جاتے ہیں اور خوجی ہی خوجی اپنی قردلی نہ ہونے پر افسوس کرتے نظر آتے ہیں، پھر ہمارے سامنے ایک زمانہ خلتے کے بھی کچھ نقشے لئے جاتے ہیں۔ ان کا آزداد سے یہ تعلق ہے کہ ان میں آزداد کی جبر جس آرام میں جس آرام کی بہن سپر آراء کی بابت بھی ایک پورا قصہ تیار ہو جاتا ہے کیونکہ ان کے بھی ایک چلتے والے ہتھوں فرمیں،

پھر ہمیں ذوالفقار علی خاں کی بیڑ بازی اور ان کے مصاحبین کی چہرہ میگوئیاں نہ بھولنا چاہیے جن کا آزداد سے آگے چل کر اتنا تعلق قائم ہوتا ہے کہ آزداد ان کے یہاں کبھی کبھی جاتے ہیں اور ان کے فعل و انفعول کو بدلنے میں کام یاب ہو جاتے ہیں اور جن کا خوجی سے اتنا تعلق ہے کہ ان کے یہاں کی خلاصہ بوازع فرماں ان پر مسلط ہو جاتی ہے۔

پھر ایک اور قصہ ایک بھٹیاری اللہ رکھی کی بابت بھی پیدا ہو جاتا ہے اور پھر اس بازار کی عورت کو اعلیٰ درجہ کی بیگم بننے کے چھوڑنے علاوہ اس کے اور بھی لائق توجہ بے بگڑتے رہتے ہیں بیسیوں بالکل بے تعلق نظر آتے ہیں۔ میاں خوجی بار بار بالکل بے کار دکھائے جاتے ہیں، غرضیکہ اس ناول کے پڑھنے میں ہمیں کسی خاص پنج کا پتہ نہیں چلتا۔ زندگی کے ہر گوشے کے نقشے ہر قسم کے کردار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ناول زندگی سے بھر پور ہے اور ہر جگہ دلچسپ، مگر ہر جگہ الجھاؤ ہے۔ کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور آجاتی ہے جو فضول اور بھرتی کی معلوم ہوتی ہو اس کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے لانا ناممکن ہے۔ اس میں کوئی ترتیب، کوئی طریقہ، کوئی سلیقہ ہی نہیں، پنڈت ششرا اس کے مختلف حصے نہایت لاپرواہی سے لکھتے تھے۔ جن ٹکڑوں سے پہلے زیادہ خوش ہوئی ان کو پھر سے کچھ رد و بدل کے ساتھ اور زیادہ لاپرواہی کے ساتھ چھاپ دیا گیا۔ ہمایوں فرکی موت لوگوں کو بلا ضرورت معلوم ہوئی لہذا ان کو پھر زندہ کر دیا گیا۔ خوجی کو ایک جگہ ڈبا دیا گیا مگر بغیر خوجی کے ناول بے روح ہو جاوا ہاتھ اس لئے ان کو پھر سے زندہ کیا گیا۔

الغرض کثرت نگاری بے تکی ہوتی چلی گئی اور اس طرح یہ ناول جو سلیقہ سے اعلیٰ پایہ کی چیز ہو سکتا تھا۔ نکما ہو کر رہ گیا۔

برخلاف اس کے امراؤ جان آدا پر نظر ڈالیے تو سلیقہ کی حد نظر آئے گی۔ اس میں امراؤ جان ایک خاص کردار ہے اور تمام قصہ اس کی زبانی اور اسی کے نقطہ نظر سے بیان ہوا ہے۔ امراؤ جان اپنے گوناگوں تجربے بیان کرتی ہے، مختلف جگہوں پر جانا، مختلف قسم کے آدمیوں سے ملاقاتیں سب ایک تاریں بندھے ہوئے مہراجہ ارتقا طے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں مگر کیا اس وجہ سے ہم امراؤ جان آدا کو فائدہ آزاو سے بہتر ناول کہہ سکتے ہیں؟ امراؤ جان کے نقوش گہرے ہیں مگر ہمارے دل میں اس طرح نہیں اترتے جیسے خوبی کے نقوش۔ بسم اللہ جان میں زندگی کا سچا عکس ملتا ہے مگر تھوڑی دیر کے لئے اور اس لئے محض فارم کی اچھائی کی وجہ سے ہم اس کو فائدہ آزاو پر ترجیح نہیں دے سکتے۔

آجکل جس ناول نگار نے فارم پر سب سے زیادہ زور دیا ہے اور جس کی پیروی عموماً لوگ کر رہے ہیں وہ امریکی ناول ہنری جیمس ہے اس میں شک نہیں کہ جیمس کے ناولوں میں فارم کو بڑی خصوصیت حاصل ہے مگر اس کے آخری ناولوں میں فارم اس قدر مسلط ہو گیا ہے کہ وہ میکائی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔

الغرض فارم کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینا چاہیے۔ ہر ناول میں فارم کی فردیت محسوس ہوتی ہے اور اچھے ناول میں فارم کی خوبی ہونا ضروری ہے مگر محض فارم کے اچھے ہونے سے ناول اچھا نہ ہوگا جس طرح ایک شعر باوجود فنی تکمیل کے اگر کوئی اثر نہ رکھتا ہو بے کار ہے۔ اسی طرح ناول بھی فارم کے لحاظ سے مکمل ہونے کے باوجود پھیکا رہ سکتا ہے۔

رومان لفظ رومانس کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ چودھویں اور پندرھویں صدی میں رومانس اس زبان کو کہتے تھے جو اسپین اور فرانس کے عوام بولتے تھے۔ علم و ادب کی محفوں اور سلاطین و امراء کی مجلسوں میں اس رومانس کو بار نہ تھا۔ وہاں لاطینی کی حکمرانی تھی۔ بالکل اسی طرح جس طرح قدیم ہندی درباروں میں سنسکرت کا رواج تھا اور عوام کی زبان پر "پالی" تھی یا کوئی دوسری پراکرت۔

لیکن آہستہ آہستہ رومانس کا اثر و نفوذ بڑھا اور اس لفظ کا اطلاق ان قصوں، کہانیوں، گیتوں اور نظموں پر ہونے لگا جو اس زبان میں کہی اور گائی جاتی تھیں۔ ہاں اتنی حد بندی ضرور تھی کہ صرف وہی قصے رومانس کہلاتے تھے جو نظم میں ہوتے تھے۔ نثری قصے اب تک ناٹ باہر تھے۔ امتداد زمانہ نے یہ قید بھی اٹھا دی اور سوطوں صدی میں نثری قصے بھی برآمدی میں داخل ہو گئے۔ مرور ایام نے اور بھی تبدیلیاں کر دیں اور موجودہ زمانے میں فرانسیسی زبان میں رومان کا لفظ بالکل وہی معنی رکھتا ہے جو انگریزی میں ناول کے ہیں۔ اردو میں یہ لفظ فرانسیسی زبان سے لیا گیا ہے لیکن اس کے معنی وہی ہیں جو انگریزی میں لفظ رومانس کے ہیں۔ یعنی اس طرح کے ناول جو حسن و عشق کو اپنا موضوع بنائیں اور جو حسرت و بہادری کے قصے، رزم کی موکہ آرائیاں اور بزم کی دل نوازیوں بیان کریں۔ ہمارے یہاں کی داستانیں مثلاً داستان امیر حمزہ، ایرج نامہ، طلمذ ذرافشاں وغیرہ رومانس ہی کہلاتی ہیں گی۔

رومانوں میں مثالی دنیا میں بھی بنائی جاتی ہیں۔ مثالی کردار بھی پیش کئے جاتے ہیں اور مثالی فسانہ ہائے عشق و محبت بھی سنائے جاتے ہیں۔ ان کی غرض حقیقت نگاری نہیں ہوتی۔ بلکہ حیرت انگیزی۔ ان کا مقصد تفریح و تفتن ہے نہ کہ مسائل حاضرہ سے سمجھ بکھ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو ناول کے ارتقا سے ناواقف ہیں رومان کو بالکل ہی الگ خفہ سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک رومانی ناول اس کے مستحق نہیں ہیں کہ انھیں ناول کے نام سے موسوم کیا جائے۔

(علی عباس حسینی)



# اردو ناول کا ارتقاء

آل احمد سرور

ناول انگریزی لفظ ہے۔ انگریزی کے اثر کے ساتھ ہمارے یہاں آیا اور دیکھتے دیکھتے سارے ادب پر چھا گیا۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ہمارے یہاں قصے کہانیوں کا وجود نہ تھا، یا داستان سرائی رائج نہ تھی۔ یہ کہنا واقعات سے انکار ہو گا۔ الف بیلی، طلسم ہوشربا، بوستان خیال، بارغ و بہار، فساد عجائب یہ سب قصے کہانیاں نہیں تو اور کیا ہیں؟ ان میں تخیل کی پرواز، حق و ناحق کا تضاد، حسن و عشق کی آویزش، کردار نگاری کے نمونے، انداز بیان کی خوبصورتی سب کچھ موجود ہے۔ ان کا پڑھنے والا طلسمی دنیا میں پورخ جاتا ہے جہاں عجیب و غریب شخصیتیں اسے سمجھ کر لیتی ہیں اور عجیب و غریب کارنامے حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ وہ ایسی ایسی باتیں سنتا ہے۔ ایسے ایسے مناظر دیکھتا ہے جنہیں ہماری مادی۔ کثیف دہے ربط زندگی سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ان داستانوں کو پڑھ کر آدمی مہبوت ہو سکتا ہے۔ قائل نہیں ہو سکتا۔ اس کا وقت ابھی طرح کٹ جاتا ہے عاقبت نہیں بدھرتی۔ وہ کھوجا لے کچھ پاتا نہیں۔ وہ تھڑی دیر کے لئے زندگی اور اس کے مسائل کو بھول جاتا ہے زندگی اُسے نہیں بھولتی۔

ان قصے کہانیوں اور ناولوں میں فرق ہے اور بہت بڑا فرق ہے۔ ناول اور زندگی کا چرخی دامن کا ساتھ ہے۔ رہا یہ امر کہ وہ زندگی کیسی ہو اور کس طرح پیش کی گئی ہے۔ یہ دوسری بات ہے۔ ناول ایک مسلسل قصے کا دوسرا نام ہے یہ ضروری نہیں کہ وہ تاریخی نقطہ نظر سے صحیح ہو مگر ایسا ہو سکتا ہے۔ ناول سے بہت کام لئے گئے ہیں جس طرح شاعری سے لئے گئے ہیں۔ اس کے ذریعے سے طنز کے تیرے سائے گئے۔ وعظ و نصیحت کے ذکر کو لئے گئے ہیں۔ سیاسی مسائل حل کئے گئے ہیں۔ مذہبی عقیدوں کو سلکھا گیا ہے اور علمی مباحث بیان کئے گئے ہیں۔ مگر یہ سب ضمنی باتیں ہیں ناول کا اصل مقصد تفریحی ہے۔ دل چسپی قائم رکھنا اس کے لئے چاہے وہ "تغییر بتال" اور "حسینوں کے خطوط" کے ذریعے سے ہو یا تعریف اور احلاق کے مسائل کی مشکافیوں سے۔ یورپ میں ناول کو ادبیات میں اٹھارہویں صدی میں جگہ ملی اور انیسویں صدی میں یہ صنف اول میں آگیا۔ اب اس سے جو کام لیا جاتا ہے وہ کسی اور طرح ممکن نہیں۔ یہ زندگی کی تصویر بھی اور تفسیر بھی۔ خواب جوانی کی تعبیر ہے اور سب سے بڑھ کر تنقید بھی۔ یہ ڈراما سفر سے زیادہ مکمل ہے مفسرین نگار زندگی کے متعلق اظہار خیال کر لے۔ ڈراما زندگی کو شعلے کی لپک اور لہو کی دھار بنا کر پیش کرتا ہے مگر ناول زندگی کے چہرے سے نقاب اٹھاتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے کے بعد اُسے دوسروں کو دکھانا بھی ناول نگار کا فرض ہے۔

ناول میں زندگی کے مختلف تجربات اور مناظر ہوتے ہیں۔ واقعات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے اپلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری اور فلسفہ زندگی کی جھلک ہوتی ہے۔ ہر ناول ایک ذہنی سفر کا آغاز ہوتا ہے اور فطرت انسان سے نقاب اٹھانے کی ایک کوشش۔ ناول لکھنے کے فوری پختگی اور برسے برسے شور کی ضرورت ہوتی ہے جبھی تو ایک نقاد کے نزدیک یہ ایک حکیمانہ اور فلسفیانہ کام ہے۔ قصہ گوئی انسانیت کی ابتداء سے ملتی ہے مگر ناول مہذب انسانوں کی ایجاد ہے۔ سرمایہ داروں نے افراد میں دل چسپی پیدا کی اور دل چسپی نے ناول کو جنم دیا۔

انگریزی میں رچرڈ سن اور فلیڈنگ ناول کے موجد کہے جاتے ہیں ہمارے یہاں نذیر احمد کی کہانیوں کو ناول کا اولین نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ اگرچہ یہ مکمل نمونہ نہیں پھر بھی ہم آسانی سے نذیر احمد سے پہلے کے قصے ان کے بعد کے قصوں سے الگ کر سکتے ہیں بعد کے قصوں

میں ناول کی چند خصوصیات ملتی ہیں۔ یہ نذیر احمد کا تصرف ہے۔ مرآۃ العروس ۱۹۸۱ء میں شائع ہوئی۔ اس کے چند ہی سال بعد عظیم گڈھ کے قیام کے زمانہ میں توبۃ النصوح لکھی گئی۔ نذیر احمد کی یہ دونوں کتابیں شائع ہو چکی تھیں کہ سٹائل میں فساد آزاد پہلے اودھ اخبار میں اور پھر کتابی صورت میں شائع ہوا۔ نذیر احمد کی کہانیاں تعلیمی، اخلاقی اور مذہبی نقطہ نظر سے لکھی گئی تھیں۔ یہ شروع سے مقصدی تھیں اور اصلاحی۔ ان کہانیوں میں پلاٹ مکمل اور واضح ہے، ابتداء وسط اور تکمیل کا احساس بھی پایا جاتا ہے۔ قہر، رقتہ، رقتہ بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے مگر اشخاص قہر، جامدا اور ساکن معلوم ہوتے ہیں اصغر شروع سے نیک اور سعادت مند ہے۔ اگری اس کی ضد ہے۔ محو قاتل اور بخ کامل کو جو حصہ قہر کے شروع میں مل گیا وہ اُسے آخر تک بجاتے ہیں۔ ہر کردار پر ایک لیبل لگا ہوا ہے اور ناموں میں علامتی رنگت ہے۔ نقور، فہمیدہ، عاقل، فطرت، ظاہر وار میگ، قبلہ، صادقہ اسی طرح کاغذ پر تے ہیں جس طرح شیرا ہو پٹر کے برآمد ہوئی تھی۔ اُن میں ترقی پذیری نہیں ہے۔ نذیر احمد کردار نگاری کے گرسے پوری طرح واقف نہیں اُن کے کردار فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان۔ نذیر احمد کا تعارف انھیں زندہ رکھتا ہے۔ وہ اپنے طرز عمل سے زندہ نہیں رہتے۔ نذیر احمد سب کچھ بھول سکتے ہیں مگر وہ مقصد نہیں بھول سکتے۔ جس کے تحت وہ قہر لکھتے ہیں۔ ان کے ناول جتنے اچھے و غلط ہیں اتنے اچھے قہر نہیں رہتے کہ آزاد نہیں چھوڑ سکتے۔ اور خود اس میں جا بجا دخل انداز ہوتے ہیں۔ وہ راہ نجات کی زندگی سے زیادہ قائل ہیں مگر ماحول کی مصلحتی ان کے یہاں بہت اچھی طرح کی گئی ہے۔ اسلامی سوسائٹی اور خاص کر اسلامی خاندانوں کی اندرونی معاشرت کی جرتعویہیں نذیر احمد نے کھینچی ہیں وہ ایسی بے لاگ ہیں کہ آنکھوں کے سامنے نقشہ پھر جاتا ہے اور اُن کے قلم میں بلا کا زور اور جوش ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی کہانیاں اب بھی مقبول ہیں اور بڑے شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ مرآۃ العروس اور توبۃ النصوح الماریوں میں محفوظ نہیں۔ چھوٹے بڑے کے دلوں میں محفوظ ہیں۔ یہی ان کی ابدی زندگی کی ...

ضمانت ہے اخلاقی اور اصلاحی ہونے کے باوجود وہ دل چپ ہیں اور مقصدی ہونے کے باوجود زندہ۔

اسی زلسلے میں شائع ہونے لگے شروع کئے اور بہت لکھے۔ شکر کو قہر لکھنے کی تحریک اور دھرم پرخ کے تفریحی مضامین سے ہوئی مگر عجیب بات ہے کہ جس طرح نذیر احمد کی اولین تصانیف توبۃ النصوح اور مرآۃ العروس اُن کی شہرت کا باعث ہیں اسی طرح فساد آزاد جو مرآۃ کا پہلا طبع زاد قہر ہے اپنے مصنف کا نام زندہ رکھنے میں کامیاب ہے۔ شکر فساد آزاد کی وجہ سے زندہ ہیں۔

دوسری تصانیف شکر کی وجہ سے لوگوں کو یاد ہیں۔ فساد آزاد بھی ناول کی ترمیم پر پرانیں اترتا۔ اگرچہ اس کا مصنف اُسے ایک ناول کہتا ہے اور میاں آزاد کا ہر شہر و دیار میں چانا اور وہاں کی بری رسموں پر جھلانا ناول کا پلاٹ بناتا ہے۔ یہ ایک آزاد افسانہ ہے اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ تسلسل اس کی کردار نگاری کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔ زبان بھی کچھ معنوی اور حد درجہ شاعرانہ ہو گئی ہے اور قہر بے طرح لمبا ہوتا چلا گیا ہے اور اکثر خلاف قیاس واقعات بھی داخل ہوتے گئے ہیں۔ پھر بھی اس میں ماحول کی لازوال تصویریں ہیں جس میں شکر نے اپنی آنکھیں کھولیں اور جن کو شکر کی آنکھوں نے دیکھا تھا۔ آزاد ٹینیٹ نے لکھا ہے کہ:

”تین چیزیں ناول کو پرکھنے کے لئے کافی ہیں اس کا دائرہ عمل، تنقید حیات اور اپنے افراد قہر سے اس کا برتاؤ۔“

شکر اپنے دائرہ عمل میں اپنی مثال آپ ہیں ان کو لکھنا اور اس کے گرد و فراخ کی سوسائٹی سے عشق ہے وہ بیسی بھوں یا قسطنطنیہ میں لکھنو کی فضا پیدا کرنے سے باز نہیں آتے۔ سیرت نگاری سے انھیں کوئی لگاؤ نہیں اور سیرتوں کے تنوع سے وہ معاشرت کی نقویر بنانا جانتے ہیں۔ انھیں تو کارٹون اچھے بنائے آتے ہیں۔ ان کی خلاقی اُن کی سب سے ممتاز خصوصیت ہے۔ اس خلاقی کا سب سے اچھا نمونہ تو خوجی ہے مگر مسئلہ زندگی۔ سپر گرام میں بھی اس کی وجہ سے جان پڑ گئی ہے۔

نواہوں کے دربار اور بیگات کی زبان شکر کے خاص مضمون ہیں۔ یہاں اُن کا قلم خوب جوہر دکھاتا ہے۔ ظرافت کی مدد سے بے لے اور اکثر خلاف قیاس مکالموں کی دل چسپی بھی قائم رہتی ہے۔ شکر اپنے پڑھنے والوں کو ہنسائے کے لئے خدا ہنستے ہیں۔ وہ زندگی کو



تہمقہروں میں اڑنا چاہتے ہیں۔ وہ ایک ناول آمادہ تمدن پر طنز کرتے ہیں مگر اس کے دلدادہ بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ان کا طرزِ نثر اُردو کے رنق کے لحاظ سے نذیر احمد سے زیادہ قدیم ہے۔ یہ فسانہ عجائب کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ وہ نذیر احمد کے مقابلے میں داستانوں سے زیادہ متاثر معلوم ہوتے ہیں مگر خلاق اور ماحول کی صورتی انھیں نذیر احمد سے بڑا ناولٹ بناتی ہے۔

شکر کے نام کے ساتھ شکر کا نام آنا ضروری ہے۔ ایک طرف شکر کا مقابلہ رجب علی سرود سے کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف شکر سے شکر نے معنوں لکھے، تاریک چٹیں لکھیں اور ناول لکھے مگر ملک میں وہ ایک ناول نویس کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہیں۔ انھوں نے بیشتر تاریخی ناول لکھے ہیں۔ ان میں جہاں تک پلاٹ کے ارتقا کا تعلق ہے چستی اور جن تر تیب دونوں موجود ہیں۔ شکر، شکر سے بہتر صانع ہیں وہ جانتے ہیں کہ داستان کا ڈھانچہ کتنا ضروری ہے۔ وہ دل چسپی قائم رکھنا ضروری سمجھتے ہیں کہ دراز نگاری کے زیادہ قائل نہیں معلوم ہوتے۔ شکر کو اُردو کا والا اسکاٹ کہا گیا ہے مگر اسکاٹ بہتر فن کار ہے۔ شکر، نذیر احمد کی طرح اپنا تبلیغی مقصد نہیں بھولتے اور انھیں خزنیات پر اتنی قدرت ہے جتنی اسکاٹ یا نذیر احمد کو۔ اسکاٹ جس ماحول کی تصویر پیش کرتا ہے وہ منہ سے بول اٹھتا ہے۔ شکر کے ہیرو عربی، سیاسی، ہندوستانی جذبات سے متاثر ہوتے ہیں۔ اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام صرف نام عربی ہے۔ شکر کے سب ہیرو میکان ہیں۔ ان میں کوئی بھی انفرادی خوبی نہیں۔ سب کے سب بے بہار نیک دل احمد حسین ہیں۔ فطرت کی بھول بھلیاں اور جذبات کی گہرائیاں۔ شکر کے ہنس کی نہیں۔ ایک طرف زیادہ حسن، منصور اور عزیز میں کوئی فرق نہیں۔ دوسری طرف رحیمنا، انجیلینا یکساں ہیں۔ صرف موہنا میں ایسی دلاؤری موجود ہے کہ وہ المیہ (TRAGEDY) کی ہیروئن کہلانے کی مستحق ہو ادبیات میں اس کے مقابلے کی چند ہی عمدہ ہیں مل سکتی ہیں۔ فردوسی کی میثرو۔ زہر عشق کی ہیروئن اور ٹاسٹانی کی ایٹا کر ٹینا میں جو سیرت کی لمبندی اور وہ کی پختگی اور عشق کی حرارت ہے وہی موہنا میں ہے۔

میر سے خیال میں شکر کے بہترین ناول فردوس بریں اور منصور موہنا میں شکر دراصل جو نمٹ ہیں اگر ان کے یہاں گہرائی اور واقفیت زیادہ ہوتی تو وہ بہتر ناولٹ ہوتے۔

شکر کے ساتھ ساتھ اور چند اسکول کے ناول بھی قابل ذکر ہیں۔ سب حسین، نواب آزاد اور جلال پرشار بوق کے تراجم اُردو ناول کی تاریخ میں اہم ہیں۔ حکیم محمد علی کے تاریخی ناول بھی تاریخی اعتبار سے کچھ زیادہ قابل قدر نہیں۔ انھوں نے شکر کے طرز پر تاریخی اور معاشرتی ناول لکھے مگر ناول کو اس کے نہ بڑھا سکے۔

قدح مختار اب تک ناول زیادہ تر قہر کہانی کے چکر میں ہے۔ ان سے نذیر نے اصلاح۔ شکر نے طنز اور شکر نے تبلیغ کا کام لیا۔ اور چند ناولوں نے قدامت کی طرف سے جدیدیت کو روکنے کی آخری کوشش کی۔ لیکن زمانے نے انھیں کام یاب نہ ہونے دیا۔ زبان کے لحاظ سے ان میں سب سے زیادہ ادبیت نذیر احمد کے یہاں ہے۔ شکر کی نقاینف صوفی مناظر کی طرح ہیں (جہاں بے حد تک خوب صورت قطعے اور نہایت بدنامیں گڈ ٹپتے ہیں) شکر کا انداز بیان اگرچہ انگریزی سے متاثر ہے مگر کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں۔

مرزا رسوا کے ناولوں سے ایک نیا رنگ شروع ہوتا ہے۔ امرا و جان آدا شریف زادہ اور ذات شریف کا مصنف جدید رنگ کا ہے۔ رسوا نے تاریخی ناولوں کو چھوڑ کر حقیقت نگاری کو شمار بنایا۔ انہوں نے اپنے ناولوں کو اپنے زمانے کی نقادانہ سے نکال دیا۔ رسوا کی زندگی سے پلاٹ اخذ کئے اور چند معمولی شخصیتوں کو لے کر ان کی غفلت اور دلاؤری کا احساس دلایا۔ رسوا نے فطرت انسانی کا غائر مطالعہ کیا۔ ان کا طرزِ تحریر صاف، واضح اور رواں ہے۔ انھیں خود اپنے ناولوں کے لئے ہونے کا احساس ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:-

”ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہنسے ہیرو و طواغیت سے قتل ہوتے ہیں اور نہ ان میں سے کسی نے خود کشی کی ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔“

بقول ایک فاضل کے: "اگرچہ آواز ایک دل چسپ قصبہ ہے جس کی زبان دھلی، پنجی اور سلیمی ہوئی ہے اور انداز بیان نہایت دل نشین ہے۔ اس قصبے میں ایک ایسا حسن انتظام اور اس کی تعمیر میں ایسا توازن ہے جو کم اردو ناولوں کو نصیب ہے۔ رستوا پہلے ناولسٹ ہیں جو معلم اخلاق ہونے کے علاوہ فن کار بھی ہیں اور فن میں ضبط و نظم اور ڈرامائی احساس کے قائل ہیں۔"

اب ہم اس زلزلے میں آئے ہیں جب نئی نسل کبھی ادب لطیف کے ذریعے سے کبھی نچول نظموں کے پیرائے میں۔ کبھی قومی اور اخلاقی سرماء سے اردو ادب کو مالا مال کر رہی تھی۔ راشد انجری کے ناول عورت کی مطلوبیت کی داستان ہیں۔ مگر ان کے اصطلاحی جذبے ان کے تبلیغی انداز ان کی خطابت ان کی جذباتیت، ان کی اکتادہ پسند والی یکسانیت، راشد انجری کو اس میدان میں کوئی بڑا درجہ نہیں دینے دیتی۔ ادب لطیف کے علم برداروں نے جہاں بھی حسن تھا اس کی پرستش کی۔ انھوں نے ناول بھی لکھے۔ مگر دراصل وہ انش پر داز تھے۔ ناولسٹ نہ تھے۔

ہر یم چند اردو کے بہت بڑے افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے کئی اچھے ناول لکھے ہیں۔ گو اس میں شک نہیں کہ دراصل وہ افسانہ نگار ہیں انھوں نے اردو ناول کو اچھی خاصی وسعت عطا کی۔ ہزار حسن، چوگان ہستی، گوشہ عافیت، پردہ عجباز، بر ملا، غبن، میدان عمل اور گوندان سب دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ ان میں گوندان اور گوشہ عافیت سب سے بہتر ہیں۔ چوگان ہستی کا پہلا حصہ کامیاب ہے مگر دوسرا ضرورت سے زیادہ طویل ہے۔ یوں بھی ہر یم چند کے ناول ذرا زیادہ ہی لمبے ہو جاتے ہیں۔ اب تاکہ جتنے ناول نکلے وہ صرف زندگی کے ایک گوشے کی تصویر بنانے پر قانع تھے۔ ہر یم چند کا میدان اتنا ہی وسیع ہے جتنی کاغذات۔ وہ ایک اچھے قصہ گو اور درجنوں جیتے جاگتے کرداروں کے خالق تھے وہ ہندوستان میں میٹھ کر ایران اور توران کے افسانے نہیں لکھتے وہ یہیں کے مال سے اپنی دوکان بناتے سمجھتے ہیں۔ مقامی رنگ، مقامی خصوصیات ان کے یہاں اول سے آخر تک جھلکتی ہیں۔ وہ انسانی فطرت کو جھلنے ہیں۔ اگرچہ نفسیات انسان کی گہرائیاں ان کے بس کی نہیں۔ ان کا مشاہدہ تیز اور قوی ہے اور انھیں کرداروں کا پیدا کرنا اور انھیں پھولنے پھلنے کا موقع دینا خوب آتا ہے۔ ان کی حقائق نگاری میں شعریات زانی ملتی ہے اور ایک سبے تابانی۔ ایک آوارہ لگی شکتی ہے۔ جو آرنلڈ ٹینٹ کی یاد دلاتی ہے۔ وہ شاعر بھی ہیں اور فلسفی بھی۔ ان کا ایک تصور حیات ہے وہ غریبوں اور مظلوموں کے بہت بڑے ہمدرد ہیں۔ کسانوں کے جذبات اور دیہاتی زندگی کے مرتعے ان کے یہاں بڑی کثرت سے ملتے ہیں۔ جہالت، غربت اور بیداری، رسم و رواج کا کھوت، دولت کی غلط تقسیم، مذہب کے نام پر انسانیت کا خون، ہر یم چند سے دیکھا نہیں جاتا۔ وہ نہایت شریف آدمی ہیں اور بعض تلخ حقائق کی تاب نہیں لاسکے۔ وہ مرد عورت کی محبت کو بیان نہیں کر سکتے۔ ان کے یہاں جذباتیت زیادہ ہے ان کے کرداروں میں بہت جلد انقلاب آتا ہے۔ ہر یم چند کا خیال ہے کہ انسان کی فطرت بالکل سفید ہوتی ہے نہ بالکل سیاہ۔ اس میں دونوں رنگوں کا عجیب اتصاف ہوتا ہے۔ اگر حالات گرو و پیش اس کے موافق کے ہوتے تو فرشتہ بن جاتا ہے اور ناموافق ہوئے تو شیطان۔ وہ حالات نہ گرو کا ایک کھونا ہے۔ مگر ہر یم چند اس پر زور دیتے ہیں کہ ہماری سیرت میں ہماری تقدیر ہے۔ ہر یم چند ایک تصور حیات لکھتے ہیں۔ وہ زندگی کی بھول بھلیاں دیکھ کر یادوں میں نہیں ہوتے، بلکہ ان میں ایک راستہ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان مصلحانہ کوششوں کو بعض انقلاب پرست اچھی نظر سے نہیں دیکھتے ان کا خیال ہے کہ ہر یم چند اس خلیج کو پائتا نہیں چاہتے جو امیر و غریب کے درمیان ہے اسے کم کرنا کافی سمجھتے ہیں۔ بعض کے نزدیک ان کے ناول انسانوں کی مالا ہیں۔ ان میں قدرتی وسعت، پھیلاؤ اور نرمی ہیں۔ پھر انھوں نے ادب کو بعض اچھے کردار دیئے ہیں۔ سواری، دھنیار، سودا، سمن، دلے، نرملہ، گیان، بشکر، ان کے غیر فانی کردار ہیں۔

یہاں اگر معلوم ہوئے کہ زندگی میں افراد کی فتح و شکست نہیں ہوتی بلکہ گزردہ یا مقصد کی فتح و شکست ہوتی ہے، ہر یم چند کی زبان ناہموار ہے۔ فارسی کے فقرات کے ساتھ ساتھ ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور ہندی لکھتے لکھتے فارسی پراثر کرتے ہیں بایں ہمہ ان کا طرز سادہ، عام فہم اور پُر زور ہے۔ سادگی میں جوش پیدا کرنا ان کا کمال ہے۔



پریم چند کے اثر سے اردو میں افسانہ نگاری اور ناول کی ترقی ہوئی، مگر ابھی ہمارے ناول مغربی ناولوں کے مقابلے میں بہت پیچھے ہیں۔ ناول لکھنے کے لئے جس گہرائی، حسن ترتیب، تعمیری صلاحیت اور وسعت کی ضرورت ہے۔ وہ ہمارے یہاں ابھی نہیں آئی۔

۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۶ء تک افسانوں کی کثرت رہی۔ اب اچھے اچھے افسانہ نگار ناول کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ سجاد ظہیر کے ناول "لندن کی ایک رات"، کرشن چندر کی "شکت"، عزیز احمد کا "گزیر"، اور عہمت چغتائی کی "پڑھی لکھی" یہاں قابل ذکر ہیں۔ ان سب ناولوں پر مغرب کا اثر ہے خصوصاً "گزیر" اور "پڑھی لکھی"۔

اردو میں یوں بھی شری عمر نظم سے بہت کم ہے۔ مگر جو ترقی اس زمانہ میں ہوئی ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں اگلا دور ناول کا دور ہوگا۔

**رزمیہ و سیاحتی ناول** | رزمیہ و سیاحتی ناول وہ ہیں جن میں بڑی دھجری سفر کے حالات، نئے نئے ملکوں کی دریافت کے واقعات اور بہادری کے موکے دفرہ بیان کئے گئے ہوں۔ ان کی بہترین مثالیں فرانسیسی مصنف جولس ورنی

(JULLES VERNE) انگریزی مصنف برود (BOROUGH) اور امریکی مصنف زین گری (ZANE GREY) کے ناول ہیں۔ برود (BOROUGH) بروئے ناولوں کے سلسلے کے علاوہ اپنے مرمی ناولوں میں اس وسعت تخیل و تخلیق کا ثبوت دیا ہے جو اردو کے داستان گوئوں کے علاوہ یورپ میں نایاب ہے۔ ہماری داستانیں بھی خواہ وہ بوستان خیال ہو یا داستان امیر حمزہ، یا اس غریبیاری زنبیل سے نکلنے والی چیزیں، ایرج نامہ، قوچ نامہ، طلسم زعفران زار وغیرہ، سب رزمیہ ناولوں کے حدود کے اندر آجاتی ہیں اور ان سب میں وہ تمام عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں جو ایک رومانی ناول کے لئے ضروری سمجھوتے ہیں۔

اب رہ گئے اسرار یا جاسوسی ناول۔ سو ان کی بنیاد والپول نے اس طرح کے ناول لکھ کر ڈالی جسے گاتھک کہتے ہیں۔ والپول پر اس کے ہم عصر جبرمن مصنفین کا بہت اثر تھا۔ اس طرح کے اسرار یا ناول اس ملک میں سترھویں اور اٹھارہویں صدیوں میں بہت پسندیدہ تھے،

چنانچہ ان کی دیکھا دیکھی والپول نے انگلستان میں اس جادو کے پٹارے کو اس طرح کھولا کہ اس وقت تک مختلف زبانوں میں لاکھوں کی تعداد میں اسرار یا جاسوسی ناول لکھے جا چکے ہیں اور ان کا سلسلہ کسی طرح ختم نہیں ہوتا۔ اور آج بھی ایڈگر ویلس، کونن ڈائل، ادنیہم، کرلیسی وغیرہ کی تصانیف نوبل انعام پانے والوں کے زیادہ ہاتھوں میں پہنچتی اور زیادہ شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔

اردو میں ہماری داستانیں اپنے اسرار اور جادو کے لئے بہت محبوب تھیں اور جب ان کا زور گھٹا تو اس لئے انہیں کہ ان کو سننے یا پڑھنے کے مشاقوں میں کوئی کمی ہو گئی بلکہ اس لئے کہ ان کی جلدیں اس قدر گراں اور مہنگی ہو گئیں کہ ان کا پورا سلسلہ خریدنا صرف رؤساء و اماراء کا حق رہ گیا۔ پھر وقت کی کمی نے اتنی طویل داستانوں کے پڑھنے کا حوصلہ ہی چھین لیا اور ہر شائق کو یہ کہہ کہ ان کی فرقت پر مجبور ہونا پڑا کہ ۶

(علی عباس حسینی)

فرصت کہاں کہ تیری تمت کرے کوئی

# تقسیم کے بعد اُردو ناول

پروفیسر عبدالسلام

برصغیر کی تقسیم اتنا بڑا حادثہ تھی کہ اس نے ہمارا سب کچھ تو بالاکر کے رکھ دیا۔ انسان دوستی، بلند اخلاقی قدروں، وسیع الشریٰ بہیمیت کے سیلاب میں خس و خاشاک کی طرح بہہ گئے۔ بڑے بڑے اور بلند ہانگ و عدد سے کئے دلتے تنگ نظر ہندو یا مسلمان بن کر رہ گئے۔ کوئی دل ایسا نہ تھا جو زخم خوردہ نہ تھا۔ ہندوستانی ہی ظالم تھا اور ہندوستانی ہی مظلوم۔ ایسے افراتفری اور انتشار کے دور میں عموماً تخلیقی سرگے بھی خشک ہو جاتے ہیں، ادیب صرف بدحواس ہو کر رہ جاتا ہے، چنانچہ اس دور میں کچھ اچھا ادب پیش نہیں کیا گیا۔ ایسے میں اگر کوئی اتنا نیت کا پرچار کرتا تھا تو وہ صرف مکار نظر آتا تھا۔

ناول تو ادب بھی میرا اور غور طلب چیز ہے۔ کہنے کو تو اس زمانہ میں بھی سینکڑوں ناول شائع ہوئے اور آج بھی ناول کے نام سے کتابیں تقریباً روزانہ شائع ہو رہی ہیں۔ کرشن چندر کا تسلیم اس زمانے میں بھی برابر لگتا رہا۔ انھوں نے کئی ناول لکھے مگر یہ سب ناول کے نام پر تہمت میں کرشن چندر نے اسانہ نگار کی حیثیت سے جو مقام حاصل کر لیا تھا وہ اس کی (GOOD WILL) سے برابر قائم اٹھاتے رہے۔ ان کی بیشتر تصانیف ادب سے گر کر صرافت کے رہ چکے تھیں۔ وہ اپنی انسان دوستی کا لہجہ ماننے کے لئے ناصحانہ قسم کے ناول پیش کرتے رہے۔ ان کے ناول غروں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے تھے تقسیم کے بعد سے اب تک انھوں نے ایک درجن سے بھی زیادہ ناول لکھے۔ ان کے نام یہ ہیں:

”سڑک واپس جاتی ہے“، ”چاندی کا گھٹاؤ“، ”دھڑکی نہر“، ”ایک دامن سندر کے گنگے پر“، ”میری یادوں کے چند“، ”ایک گدھا نیغیا میں“، ”دل کی بوادیاں سو گئیں“، ”گدھے کی واپسی“، ”لال تلخ“، ”الٹا درخت“، ”ایک عورت ہزار دیوانے“، ”جب کھیت جائے“، ”بور بن کلب“، ”طوفان کی کلیاں“ ان میں سے چند ہیں انھوں نے بہ زعم خود فطری زندگی کی قلبی کھولی ہے۔ سڑک واپس جاتی ہے، میں ایک پہاڑی لڑکے اور لڑکی کو گھر چھوڑ کر بمبئی کی طرف سفر کرتا ہوں اور بمبئی کے فٹ پاتھ کی زندگی گزارتا ہوں اور دکھایا گیا ہے۔ اس میں کئی باتیں خلاف قیاس ہیں۔ شروع کے حصہ میں کشمیر کی پہاڑیوں اور پہاڑی گھاؤں کے مناظر پیش کئے گئے۔

”گدھے کی واپسی“ ایک سیاسی طنزیہ ہے۔ ”بور بن کلب“ میں بمبئی کے سب سے فیشن ایبل اور اپنے رچے کے کلب کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ عیاش طبع مردوں اور عورتوں کی آوارگیاں اور جنسی آلودگیاں دکھائی دیتی ہیں۔ ”چاندی کا گھٹاؤ“ میں ایک لالچی باپ، فطری زندگی کی شوقین لڑکی اور اٹھوک کمار پر جان دینے والی ماں کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ بہت ہی ادنی درجہ کا ناول ہے اس کی بیشتر باتیں خلاف حقیقت ہیں۔ ہیرو انتہائی جنگلی ہے۔ ڈاکٹر کرنا اور مسلم کا مالک دونوں بالکل گندے ہیں۔ مکمل لکھنے والے مکمل لکھ کر نہیں دیتے، بلکہ ہیرو اور ہیروئن کو کھڑکودیتے ہیں۔ مسلم ہندی شروع ہو جاتی ہے۔ ایک شخص عورت پر کچھ دیتی ہے اسے لکھتا جاتا ہے اور دوسرا مرد کے مکالموں کو لکھتا جاتا ہے۔ یہ بھی صرف سفر کے ریکارڈ کی خاطر ہوتا ہے۔ ہیرو ہیروئن کو گھر دے پر بٹھا کر بھاگ جاتا ہے اور اپنی تجربہ کارانہ تہیروں سے ہیروئن سے ہم بستر ہو کر صبح و شام کے منسلکوں کے اس ترقی یافتہ دور میں یہ فطری کس قدر مضحکہ خیز ہے۔ کرشن چندر یہ جانتے ہیں کہ برصغیر میں باشعور قدیمین کی تعداد



کس قدر ہے۔ لہذا وہ صرف منہی خیزی سے تعلق رکھتے ہیں اور داستان گو کی طرح جوبی میں اُسے لکھتے چلے جاتے ہیں۔

ان کے ایک ناول "ایک وائلن سمندر کے کنارے" پر نیا ذرہ شمارہ ۳۱-۳۲ میں تبصرہ کرتے ہوئے شائد نے ٹھیک ہی لکھا تھا۔ "کاش کہ شمن چندریہ سب کچھ نہ لکھتے اور لکھتے تو انھیں کوئی ایسا ایسا نثار اور ہمت والا پبلشر ملتا جو خود اپنی کی صلاحیت کے نام پر ان کا مسودہ انھیں واپس کر دیتا۔ اس طرح شاید کہ شمن چندریہ کو اس تکلیف کا اندازہ ہو سکتا تھا جو ان کی ہر نئی تحریر سے ان کے کسی مقبول پڑھنے والے کو پہنچتی ہے۔ یہ تبصرہ تقریباً ان کے ہر ناول پر صادق آتا ہے۔

اس عرصے میں عصمت چغتائی کے ناول شائع ہوئے۔ معصومہ اللہ میں اور سوداوی سلطانہ میں: یڈھی لیکڑی میں عصمت چغتائی کے یہاں ممکن کے آثار نمودار ہو گئے تھے، دو تہائی تک تو ناول بہت کام یابی کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ شمن کا کہ دار مختلف حالات سے گزرتے اپنی نفسیاتی کیفیتوں کو اُجاگر کرتا رہتا ہے۔ جب اس کی ملاقات ٹیلر سے ہوتی ہے وہیں سے ناول فیروں چپ ہونے لگتا ہے۔ خاتمہ تک یہی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ معصومہ میں انحطاط کی رفتار قائم رہتی ہے عصمت چغتائی طنز نگار ہیں۔ اس طے طے طریقہ نگار کے فن کے متعلق جو لکھا تھا وہ ان پر بھی صادق آتا ہے۔ یہ بھی ان ناولوں کو، جیسا کہ وہ ہیں اس سے بدتر بنا کر پیش کرتی ہیں۔ انھیں کارٹون بنانے میں بڑا لطف آتا ہے۔ معصومہ کا موضوع اگر مرزا سوا جیسے ادیب کے ہاتھوں میں ہوتا تو وہ معصومہ کو ایک عظیم المیہ ہیروئن بنا کر پیش کر سکتا تھا اس کی فطرت کے المیہ امکانات اس ناول میں بھی کئی جگہ اُبھرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر یہ بات صرف چند جملوں تک محدود رہتی ہے عصمت کا قلم اسے پھر اپنے نقطہ نظر کی طرف لے آتا ہے۔ معصومہ کا باپ زوال حیدر آباد کے بعد اپنے بڑے لڑکوں کو لے کر پاکستان آ جاتا ہے اپنی بیوی دونوں لڑکیوں اور چھوٹے لڑکے کو یہ کہہ کر چھوڑ جاتا ہے کہ قدم چھنے کے بعد وہ انھیں بلوالے گا۔

ذاب صاحب یہاں آکر ایک نوجوان لڑکی سے شادی کر لیتے ہیں۔ وہ ان کے لڑکے یہاں اپنے قدم چالیتے ہیں۔ وہ حیدر آباد میں رہ جاتے والے افراد کو بالکل بھول جاتے ہیں۔ اول تو یہ بھی خلاف قیاس ہے کہ لڑکے بھی اپنی والدہ کو قطعی فراموش کر دیتے ہیں۔ خیر اسے بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ بیگم کچھ عرصہ حیدر آباد میں رہتی ہیں۔ اپنا سامان بیچ کر گزرا کر کرتی ہیں۔ پھر بمبئی آ جاتی ہیں۔ جب تک اثاثہ ساتھ رہتا ہے وہ گزارا کرتی ہیں۔ آخر کار خود کو اپنے ایک شہناسا احسان کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتی ہے۔ وہ بچا لکھا سامان بیچنے حیدر آباد گئی تھیں واپسی پر انھوں نے اپنی لڑکی معصومہ کے رنگ ٹوٹھنگ بدلے ہوئے دیکھے۔ سیٹھ احمد بھائی نے معصومہ پر ڈروے ڈالنا شروع کر دیئے تھے۔ احسان بیگم کو راضی کرتا ہے کہ وہ احمد بھائی سے اس کا تعلق ہو جلتے دے۔ بیگم بڑی مخالفت کرتی ہیں۔ آخر کار ہتھیار ڈال دیتی ہیں۔

معصومہ کو احمد بھائی کے سپرد کئے جلتے کا مضمحل بیگم کا ذہنی کرب یہ ظاہر کرنے کے لئے کافی ہے کہ انھوں نے یہ سلسلہ انتہائی محبہ ہو کر شروع کیا ہے۔ رفتہ رفتہ وہ اس کی عادی ہو جاتی ہیں اور ایک شریف خاتون کام یاب نائک بن جاتی ہے جس ماحول میں انھوں نے زندگی گزاری تھی وہاں یہ ممکن ہی نہیں تھا کہ وہ چلکی پیس کر اور کپڑے سی کر اپنا اور بچوں کا پیٹ پال سکتی تھیں۔

جس جسم فروش نے ابتدا ہی مشہور سیٹھ سے کی ہو اس کی بازادی قیمت بھی اتنی ہی ہوتی ہے چنانچہ معصومہ کے نیلور بن جلتے کے بعد اسے بہتر سے بہتر خریدار حاصل ہوتے ہے۔ احمد بھائی انتہائی بد شکل۔ غیر مہذب اور جاہل سیٹھ تھا۔ اس کی نیلور نے خوب گت بنائی۔ بیچارہ کو ہسپتال تک جانا پڑا۔ اس سے وہ نہایت بد مزیزی سے پیش آتی تھی۔ نتیجہ ہوا کہ وہ بہت سیہودہ مذاق کی عادی ہو گئی۔ اس کے بعد احسان نے سیٹھ سوچ مل سے پھنسوا دیا۔ سوچ مل خوب صورت۔ مہذب اور تعلیم یافتہ انسان تھا۔ وہ احمد بھائی کی سطح کو سخت ناپسند کرتا تھا۔ یہ منسلوں کا کاروبار بھی کرتا تھا اس کے یہاں عصمت نے فلمی زندگی کی خوب فلمی کھولی ہے۔ فلمی کاروبار کس طرح کیا جاتا ہے اس میں بلیک کی کمائی کس طرح لگائی جاتی ہے۔ سیٹھ کے سامنے پروڈیوسرز کی حیثیت کیا ہوتی ہے۔ شو ٹنگ کے دوران کس طرح بوڑھے کو جوان اور جوان کو بوڑھا بنایا جاتا ہے

اس زندگی کا اخلاقی نظام کیا ہوتا ہے؟ یہ تمام باتیں عصمت نے رائے رائے بن کر بیان کی ہیں شاید اسی لئے جیلانی کا بیان اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اگر ناول لکھنے کی بجائے اس موضوع پر نظم تیار کی جاتی تو شاید ایک کام باب منہم ہوتی۔

سورج مل نیلوفر کا سودا راجہ صاحب سے کر لیتا ہے۔ راجہ صاحب اسے سوسائٹی محفل کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ ریاست چمن جانے کے بعد وہ کار و بار اور سیاست میں حصہ لیتے ہیں۔ وہ نیلوفر کو دوبارہ مس معصوم جنگ بنادیتے ہیں۔ وہ اسے اپنی ذات کے بچائے سیاسی رشوت کے طور پر زیادہ سہتعال کرتے ہیں۔

راجہ صاحب کا کردار تقسیم کے بعد کی سیاسی زندگی کا بڑا اچھا نمونہ پیش کرتا ہے وہ کرنل کو معصوم کی رشوت پیش کر کے اپنا کام بناتے ہیں وہ غنڈوں کی مدد سے پسے کار و باری حریفوں کو کس طرح تباہ و برباد کرتے ہیں اور خود صاف پیسے نکلتے ہیں۔ ان کا طرز عمل یا اثر طبقہ کی اخلاقی حالت کا بڑا عمدہ نقشہ پیش کرتا ہے۔ کرنل کا کردار ہندوستان کے سرکاری افسروں کی اخلاقی پستی اور رشوت ستانی کا جیتا جاگتا نمونہ پیش کرتا ہے معصوم چرٹھہ طائف کی زندگی گذارتی ہے اس لئے جس کا تذکرہ لازمی تھا۔ مگر جس کا تذکرہ صرف اس حد تک ہونا چاہیے جس حد تک کہ وہ ناگزیر ہو عصمت اس سلسلے میں بہت آگے بڑھ جاتی ہیں۔ وہ اس قدر غیر ضروری تفصیلات پر اتر آتی ہیں کہ ان کا بیان حد درجہ غریباں ہو جاتا ہے۔ ان تفصیلات کو مزے لے لے کر بیان کرتی ہیں۔

عصمت کی زبان کا وہاں سبھی نے مانا ہے اس سلسلے میں تجویز گو رکھوری کا قول دُرہا نا کافی ہو گا۔ لکھتے ہیں:

”اس کو ایک خاص جوار اور ایک خاص طبقہ کی روزمرہ زبان پر الہامی قدرت حاصل ہے ایسی بے تکان زبان مشکل ہی سے کسی کو نصیب ہو سکتی ہے وہ الفاظ اور فقرات کے گویا طرائف بھرتی ہیں“

عصمت کا دوسرا ناول بیت ادنیٰ درجہ کا ہے۔ یہ اتنا مختصر ہے کہ اسے زیادہ سے زیادہ ناولٹ کہا جاسکتا ہے۔ اس کا قصہ بالکل فلمی انداز کا ہے۔ سورج اور چندر دونوں بھائی چاندنی پر عاشق ہیں اس لڑکی کو انھوں نے لاوارث سمجھ کر پالا تھا۔ بچپن ہی سے چاندنی کو چندر سے لگاؤ تھا۔ سورج گھر میں سب سے بڑا تھا۔ اس نے اپنا ظاہر دیتاؤں کا سامنا رکھا تھا مگر اس کا دل اتنا ہی سیاہ تھا۔ چندر کو بھی اپنے بڑے بھائی سے بڑی عقیدت تھی۔ سورج کی حقیقی فطرت سے صرف چاندنی ہی واقف تھی وہ اس سے بہت کڑی تھی۔ تنہائی میں سورج نے اس پر ڈورے ڈالنے شروع کر دیئے۔ چاندنی اس سے خصوصاً اس کی دورنشی پالیسی سے سخت متنفر تھی۔ سورج کے ظاہر اور باطن کا تضاد اسے ہر وقت ذہنی کش مکش میں مبتلا رکھتا تھا۔

چندر اور چاندنی بھائی چاندنی جانا چاہتے ہیں۔ چاندنی یہ سمجھ کر کار میں بیٹھ جاتی ہے کہ اسے چند چلار ہے مگر وہ سورج نکلتا ہے، چاندنی موٹر سے نکل بھاگنے میں کام یاب ہو جاتی ہے، چندر بھیجا کرتا ہے اس عرصہ میں چند بھی پہنچ جاتا ہے۔ آخر کار گھر میں بحث مباحثہ کے بعد سورج کی شادی چاندنی سے طے ہو جاتی ہے۔ چاندنی زہر مینا چاہتی ہے مگر زہر کا پیالہ سورج پی لیتا اور مر جاتا ہے۔

یہ پورا قصہ سنسنی خیز سب سے اس کے واقعات اس نوعیت کے ہیں کہ پورے سیمیں پراچھا سیمیں ثابت ہو سکتے ہیں۔ زبان کے اعتبار سے بھی اس کتاب کا معیار عصمت کے دوسرے ناولوں کے مقابلے میں کافی پست ہے۔ ہندی کی آمیزش، شعوری طہ پر کی گئی ہے۔ مگر اس سے زبان کے لوچ اور شیرینی میں اضافہ ہونے کے بجائے اور ناہمواری پیدا ہو گئی ہے۔



اس عرصہ میں عزیز احمد کے صرف وہ ناول شائع ہوئے۔ آخری ناول کو شائع ہونے بھی کافی عرصہ گزر چکا ہے۔ عزیز احمد جیسے با شعور ناول نگار سے بڑی توقعات وابستہ تھیں۔ وہ کئی زبانوں پر عبور رکھتے ہیں۔ انھوں نے اعلیٰ درجہ کی تنقیدیں پیش کی ہیں۔ مگر ان کے ذریعہ انھوں نے



اردو میں (NATURALISM) کا کام یاب تجربہ پیش کیا۔ بعض لوگ اسے ان کا بہترین ناول سمجھتے ہیں مگر ان کا بہترین دراصل "ایسی بلندی ایسی پستی" ہے۔ گرین ان کے نوجوانی کے زمانے کی تصنیف ہے۔ اس کے ہیرو نیچم کے پرے میں خود عزیز احمد کی جھلک نظر آتی ہے۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" لکھتے وقت ان کے شعور میں کافی بلندی اور بختگی آچکی تھی۔ اس میں وہ عریانی بھی نہیں ہے جس کی بنا پر بعض نقادوں نے "گرین" پر سخت اعتراضات کئے تھے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی، کشن پرشاد کول، علی عباس حسینی، سبھی نے اس عریانی پر بڑے سخت حملے کئے۔ اس میں واقعی مریضانہ ذہنیت نظر آتی ہے مگر "ایسی بلندی ایسی پستی" اس مریضانہ ذہنیت سے آزاد ہے۔ بقول عسکری صاحب یہ اردو کا پہلا اجتماعی ناول ہے۔ اس میں حیدر آباد کن کی پوری زندگی کی روح کھنکھرائی ہوئی ہے۔ جلال الدین احمد نے بھی اسی لئے اسے گالز دوری کے ساگا سے تشبیہ دی تھی۔ اس میں وہاں کے طبقہ اعلیٰ کی زندگی، ان کی تہذیبی روایات، ان کی عیش پرستیاں، آپس کی سیاسی ریشہ دوانیاں، بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ دہرہ دون کے واقعات میں عریانی بھی آگئی ہے مگر گرین کی طرح یہ نہا نہیں ہے۔ "بشتم" کا دائرہ اس کے مقابلے میں کافی محدود ہے۔ یہ ناول دراصل "بشتم" کی روئداد معلوم ہوتا ہے وہ ایک مصنف کی بیٹی ہے مگر اس کی رگوں میں طوائف کا خون بھی ہے لہذا اس کی جنس ہمیشہ بیدار رہتی ہے۔ اس ناول میں زیادہ تر تفصیلات اس کے معاشقوں ہی کی ہیں۔

نوازش علی خاں، منظور حسین، ارشد علی خاں، بشتم سے وابستہ رہ چکے ہیں۔ ان تعلقات کے ذریعہ ان کی فطرت کو ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں ایک پروفیسر بھی ہیں۔ ان کا نام ہے اعجاز حسین۔ جنہیں عالم اردو بین ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر وہ اپنی حسرتوں سے مرنے لگا ہوا آدمی ثابت ہوتے ہیں۔ اس کی عام فضا بھی گرین کی طرح عریانی سے بھر پور ہے۔

بشتم کے علاوہ دوسرا اہم کردار "دکن آبزور" کا ایڈیٹر ارشد ہے۔ بشتم کا آخری چاہنے والا وہی ہے مگر یہ بشتم کے کردار کی جستجو ہی میں رہتا ہے۔ وہ اپنے کنواں اپنے کو ثابت کرنے کے لئے بڑی بڑی مضحکہ خیز لیلیں دیتی ہے مگر ارشد کی تفتیش ناول ختم ہونے کے بعد بھی ختم نہیں ہوتی پتہ:



قرۃ العین حیدر کے تینوں ناول تقسیم کے بعد شائع ہوئے۔ ان کے اولین ناول "میرے بھی صنم خانے" کو لوگوں نے اچھوتوں ہاتھ لیا یہ سلسلہ میں شامل ہوا تھا۔ اس میں لکھنؤ کے ایک محدود طبقے کی زندگی پیش کی گئی ہے۔ یہ زندگی قرۃ العین کے رنگ و ریشہ میں سمائی ہوئی ہے۔ اردو کے تعلق دار سائے ہندوستان سے الگ تھلگ ایک جداگانہ طبقہ تھے۔ یہ طبقہ قدیم و جدید کا عجیب سا امتزاج ساتھ رکھتا ہے۔ یہاں ہندو اور مسلمان کی تفریق نہیں تھی۔ تفریق تھی تو صرف تعلق دار اور غیر تعلق دار کی۔ سیاست میں یہ لوگ زیادہ تر کانگریسی تھے۔ قرۃ العین کے تمام کردار اسی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے کردار انتہائی تعلیم یافتہ۔ ذہین اور مہذب ہوتے ہیں وہ سب ایک ہی تہذیب کے پروردہ ہیں ان کا ذہن مغربی ہے مگر دل مشرقی ہے عیش و عشرت میں پرورش پانے کے باوجود قومی خدمت کے جذبے سے معمور ہیں۔ حالانکہ اس کی مطلوبہ جفا کشی ان کے بس کی بات نہیں۔ بہت بلند سطحے گفتگو کرتے ہیں۔ ان کے ممنوع استماعے ہیں جو غیر تعلق دار کے پلے نہیں پڑتے۔ ان کے متنازع۔ ان کے بحث مباحثے سب بے ضرر چیزیں ہیں۔ ان میں معاشقے بھی چلتے ہیں مگر نہایت صاف ستھرے اور مہذب چھپیر ہیں انہیں چھو بھی نہیں گھبراہٹ۔ کہن۔ انور۔ پی پو۔ کرسٹائل۔ ڈاکٹر انتہائی تعلیق اور دلکش کردار ہیں۔ یہ سب لوگ مشن اسکولوں اور کالجوں کے تعلیم یافتہ ہیں۔ انگریزی ان کے لئے روزمرہ کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے ان کے مکالمے لکھتے وقت قرۃ العین حیدر نے انگریزی الفاظ فقرے بلکہ جملے تک درج کر دیئے ہیں۔ بعض لوگ اسی بنا پر ان کی زبان پر اعتراض کرتے ہیں۔ یہ انداز مصنف نے دراصل واقعاتی رنگ پیدا کرنے کی خاطر اختیار کیا ہے۔ ورنہ اس سے ہٹ کر بیان کی یا منظر کشی کی زبان دیکھی جائے تو مصنف کی زبانہ انی کا قابل ہونا پڑتا ہے۔

اٹھ گادو سر ناول "سفینہ غم دل" میں خود سوانحی عنصر بہت زیادہ ہے۔ یہ ان کی ماورائے ان کے والد کی سوانح عمری بن کر رہ گئی ہے اس میں صرف فتاویٰ کا تذکرہ اہم ہے۔ اس سے مصنف کے رجحان کا پتہ چلتا ہے اور ان کے سیاسی نظریات واضح ہوتے ہیں۔ ان کا کمزور ترین ناول ہے قرۃ العین حیدر کی زیادہ تر شہرت ان کے "آگ کا دریا" کی بدولت ہوئی۔ یہ ناول خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ ویسے تو ہر ناول کی قدر و قیمت کے بارے میں اختلاف رہا ہی ہے مگر ریڈوں میں اتنا بُعد بلکہ تضاد کہیں نہیں ملتا جتنا کہ اس ناول کے سلسلہ میں۔

بعض لوگوں نے اسے بوگس اور غیر محسوس، بعض نے ناکام تجربہ، نیا و فحشوری نے اترا پاؤں کہہ کر پکارا۔ اس کے برخلاف بعض لوگ اسے اردو کا عظیم ترین ناول مانتے ہیں۔ یہ اختلافات دراصل اس کی تکنیک کی بناء پر پیدا ہوئے ہیں۔ مشور کی رو چاہے بقول ڈاکٹر احسن فداقی مغرب میں پرانی اور فرسودہ چیز ہو چکی ہو مگر ہمارے یہاں ابھی تک نئی چیز ہی ہے۔ قرۃ العین نے اس انداز کو برتنے کی کوشش ضرور کی ہے مگر صحیح معنوں میں ان کے یہاں یادداشتیں (Recollections) ملتی ہیں۔ مشور جبرتی لہروں کی طرح ہر وقت متحرک رہتا ہے۔ یہ اس کی لہر میں اس قدر تیز رفتار ہوتی ہیں کہ انھیں من و عن گرفت میں لانا تقریباً ناممکن ہے۔ انگریزی میں بھی اس کی مثالیں صرف ڈور و تھی ریچرڈ سن اور جیمس جوائس کے یہاں ملتی ہیں۔ درجینا دولف کے یہاں مشور میں تربیت و داخل ہو جاتی ہے۔ اس طرح صحیح معنوں میں یہ مشور کی ترجمانی نہیں رہتی۔ اس طریقہ کو پیش کرنے میں اس قدر محنت صرف ہوتی ہے کہ جوائس اپنی کمزور سببائی سے بھی محروم ہو گیا۔

قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں دراصل درجینا دولف کے اشارتی انداز کو برتا ہے۔ جس طرح درجینا دولف نے آرٹیفیڈ کے سہارے سے وکٹوریہ عہد سے لے کر موجودہ دور تک کے ہندوستان کی تہذیب کی عکاسی کی ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ تہذیب کے مطالعہ کے لئے ہم ناول کیوں پڑھیں۔ کیوں نہ تیغ کی کسی کتاب سے اس مقصد کو حاصل کریں۔ مگر وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اس کتاب میں صرف سیاسی یا تہذیبی تیغ ہی نہیں ہے۔ قرۃ العین نے چند کردار وضع کئے ہیں۔ ان کے ذریعہ ہر عہد کی روح ہمارے سامنے آتی رہتی ہے۔

کتاب کے شروع میں ٹی ایس ایلیٹ کی نظم کا ترجمہ دیا گیا ہے۔ وقت کا جو تصور ایلیٹ نے پیش کیا ہے وہ اس کتاب میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذرا ان سطروں پر غور کیجئے۔

خاتمہ کہیں نہیں ہے صرف اضافہ ہے۔  
مزید دنوں اور گفتگوں کا گھٹنا ہوا تسلسل  
ہم نے کرب کے لمحوں کو ڈھونڈ نکالا۔  
(سوال یہ نہیں کہ یہ کرب غلط فہمی کا نتیجہ تھا۔  
یا غلط چیزوں کی تمت کا یا غلط چیزوں کے خوف کا)  
یہ لمبے مستقل ہیں جس طرح وقت مستقل ہے۔

اس کتاب کا خاتمہ بھی کرب پر ہی ہوتا ہے۔ ابتداً بودھ مذہب کے عروج کے زمانے سے ہوتی ہے۔ بودھ مذہب کی غرض غایت غلوں سے نجات حاصل کرنا ہے اور مذہبی دکھ کا دور سرانام ہے۔ بودھ عہد میں ہر جگہ یہی تاؤ و تسنائی دیتی ہے۔ "سردوم دکھم و مکھم" اس ناول کے اہم ترین کرداروں سے شروع ہی میں متعارف کرا دیا گیا ہے۔ گوتم نیلمبر اور ہری شکر دونوں طالب علم ہیں۔ نہ مٹاہری شکر کی معیتر ہے۔ گوتم نیلمبر چمپک کی طرف مائل ہے مگر قدام ہری شکر ایک رو سے کہنے لگے اجنبی ہیں۔ دونوں کا انداز گفتگو ملاحظہ ہو۔

تہذیب کیا نام ہے؟

میں کا کوئی نام نہیں ہوتا۔



تفریق کے لئے نام ضروری ہے۔

ہری شنکر اپنا نام اس طرح بتاتا ہے۔

”نام آوازوں کی ایک سمٹھی ہے۔ بھائی گوتم اور ہری شنکر کی آواز پر میں چونک اٹھتا ہوں کیونکہ یہی میرا نام ہے۔

گفتگو کی یہی (Intellectual) سطح میرے بھی صنم خانے میں نظر آتی ہے اور سفینہ غم دل میں بھی آگے چل کر جب جدید لکھنؤ کا دور آتا ہے بحث اور گفتگو کا انداز یہی ہوتا ہے۔

اس ناول کے کردار عام ناولوں کے کرداروں کی طرح محض افرادِ قصہ نہیں ہیں بلکہ وہ اپنے اپنے فلسفہ زندگی کے نمائندہ ہیں۔ ہری شنکر بدھ فلسفہ کا نمائندہ ہے۔ گوتم نیلمبر نے بقول خود اپنے ذہن کو آواز چھوڑ رکھا ہے۔ وہ ایک متلاشی روح کا اشارہ ہے۔ آخر تک اس کی روش یہی رہتی ہے۔ چمپک جو نگے چل کر چہارہ جاتی ہے ہندوستانی عورت کا اشارہ ہے۔ یہ عورت ہمیشہ سیاسی ہی رہتی ہے درمیان میں یہ طوائف بن جاتی ہے اور آخر میں مسلمان،

یہاں قرۃ العین نے درجینا دورلف کا ابتداء کیا ہے، بالکل اسی طرح اس کا اور لینڈ جو شروع میں سپاہی تھا دور جدید میں اگر عورت بن جاتا ہے چمپک اور گوتم نیلمبر ہر عہد میں ایک دوسرے قریب ہوتے ہوئے بھی دور رہتے ہیں۔ چمپک کے کردار میں کچھ قرۃ العین کی جھلک نظر آتی ہے۔

قدیم ہندوستان کا دور قرۃ العین نے بڑی محنت اور تفصیل کے ساتھ لکھا ہے اس عہد کو اس قدر فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ ہماری آنکھوں کے سامنے جیتا جاگتا موجود ہوتا ہے اس پر مصنف نے اس قدر محنت صرف کی اور اسے اتنا طول دیا کہ اس سپانہ کو نباہنا ان کے لئے مشکل ہو گیا۔ وہ زندگی جو اس عہد کی تصویر میں نظر آتی ہے آگے برقرار نہیں رہتی۔

قدیم دور سے مسلم عہد کی تبدیلی بڑی فن کاری کے ساتھ ظاہر کی گئی ہے۔ اس کے بعد جہاں بھی عہد تبدیل ہوا ہے پوند صاف نظر آتا ہے مگر یہاں یہ تبدیلی بالکل سلسل نظر آتی ہے یہاں اشارتی انداز کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ بھال گیا ہے۔ گوتم نیلمبر زخمی ہو کر بھاگتا ہوا دیا پار کر رہا ہے سانس پھول جانے پر وہ پتھر کا سہدا لیتا ہے۔ لکھتی ہیں۔

”چاروں اور وسعت تھی لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اسے ایک لحظے کے لئے اپنی حفاظت کا احساس ہوا کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے تعلق ہے اسے دئے زمانوں میں بھی ایسا ہی ہے گا۔

لیکن اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کئی سوئی تھیں اور وہ چل بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔

سرجو کی موج میں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔ ابو المنصور کمال الدین نے کڑے پر پہنچ کر اپنا شیانم کرن گھڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اس طرح گویا مسلم عہد کی ابتدا ہوتی ہے۔ ابو المنصور کمال الدین مسلم تہذیب کا نمائندہ ہے اس کی مال ایرانی تھی، اور مال عرب۔ اس طرح وہ اپنے اندر عرب کے سوز دردوں اور غم کے حسن طبیعت کا امتزاج رکھتا ہے۔ درمیان میں مختلف مسلمان بادشاہوں اور فقیروں کا تذکرہ آتا ہے کمال بھی مختلف منزلوں سے گزرتا رہتا ہے۔ راجہ علی شاہ کا عہد بھی آتا ہے اس کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ کا دور آتا ہے اور جدید لکھنؤ کی ابتدا ہوتی ہے۔ یہ جدید لکھنؤ بالکل وہی ہے جو ”میرے بھی صنم خانے“ میں تھا اس کے کردار بالکل ویسے ہی ہیں جیسے ان کے اولین ناول کے۔

درمیان میں انگریزوں کا عہد بھی آتا ہے انگریز تاجروں کا نمائندہ سرل ایشلے ہے۔

گوتم۔ ہری شنکر۔ کمال۔ نہ ملا کے ساتھ اس عہد میں طلعت۔ پانی اور بھیا صاحب بھی آتے ہیں یہ بھی اپنے اپنے نقوشات کا اشارہ ہیں

اول الذکر چاروں اشخاص اور طلعت کٹر کانگریسی ہیں۔ قومی خدمت کے جذبے سے مشعلیں۔ چمپا، جواہر چمپا احمد بن چکی ہے مسلم لیگی ہے۔ بھیا صاحب موقع سے فائدہ اٹھانے والے انسان ہیں۔ یہ سب رنگ لندن میں جمع ہو جاتے ہیں، وہیں زلکا کا انتقال ہو جاتا ہے وہ ہری شنکر سے اس لئے شادی نہیں کرتی کہ وہ چمپا کا سہنیک جینا نہیں چاہتی تھی۔ بھیا صاحب پانی کو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں وہ چمپا میں دل چسپی لیتے ہیں مگر چمپا انھیں ٹھکرا دیتی ہے۔ اس طرح چمپا آخر تک پیاسی اور ذہنی کش مکش میں مبتلا رہتی ہے۔

مسلم تہذیب کا نامزدہ کمال تقسیم سے پہلے اور بعد تک نیشنلسٹ رہتا ہے اسے فرت پرستی سے سخت نفرت ہے مگر ہندوستان میں اس مسلمان کے لئے بھی کوئی جگہ نہیں اس لئے آخر کار وہ بھی مجبور ہو کر پاکستان چلا آتا ہے۔ تقسیم کا دور اور اس کے بعد کے دور میں قزاق العین خود بہت ذلیل ہو گئی ہیں۔ پاکستان انھیں بھی آباد کر رہا تھا۔ اسے انھوں نے صرف پناہ گاہ سمجھا۔ یہ ان کے خوابوں کی تعبیر ثابت نہ ہو سکا۔ اس ملک سے ان کی توقعات پوری نہ ہو سکیں اس لئے اس کا بیان انھوں نے بڑی جانبداری کے ساتھ کیا ہے وہ سبھراؤ اور غیر شخصی انداز جو ایسے موقع پر ناول نگار کو برتنا چاہیے یہاں رخصت ہو جاتا ہے، وہ جھلا ہٹ کا شکار ہو جاتی ہیں اور ان کی ساری محنت پر پانی پھر جاتا ہے اسی جھلا ہٹ میں انھوں نے ملک چھوڑ کر بزم خود کا کفارہ ادا کر دیا مگر اپنے ناول کی عظمت کو خود اپنے ہاتھوں پارہ پارہ کر دیا۔ ان نقائص اور اس شتر گرگی کے باوجود یہ اردو کے چند بہترین ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔



فضل احمد کریم فضلی کا "خون جسگر ہونے تک" بھی اس عہد کا ایک کام یاب ناول ہے۔ فضل کافی عرصے تک بنگال میں رہے ہیں انھوں نے وہاں کی زندگی کا بغور مشاہدہ کیا۔ یہ ناول انہی مشاہدات اور تجربات کا حاصل ہے۔ فضل کا منشا بنگال کے دیہات کی خصوصیات مسلمانوں کی زندگی پیش کرنا تھا۔ اس کے لئے وہ متوسط طبقے کے ایک شخص جمدار جلیل کو منتخب کرتے ہیں۔ بنگال کے عام تلفظ کی رو سے جمدار ذلیل میاں کہلاتے ہیں۔ جمدار بہت ہی دھچپ انسان ہیں۔ بہت کم پڑھے لکھے۔ مذہبی توہمات میں گہرے ہوئے لیکن مخلص اور خدمت خلق کے جذبے سے سمہر ہیں۔ وہ اپنے لڑکے کا نام خدا کی شان رکھتے ہیں مگر بنگالی تلفظ کی رو سے وہ چھانو ہو جاتا ہے، ان کا دوسرا لڑکا پھول محمد ہے جمدار گاؤں کی سیاست میں دل چسپی لیتے ہیں اور تباہ ہو جاتے ہیں۔ ان کے دونوں لڑکے ختم ہو جاتے ہیں۔ حاکم ضلع مجید صاحب ہر جگہ ان کی مدد کرتے ہیں۔ ان کے تقابل کی خاطر ایک اور حاکم ضلع کا ذکر کیا جاتا ہے جن کا نام امجاز علی ہے ان پر انگریزیت اس قدر طاری ہے کہ وہ خود جاز ایلی کہہ کر لکھتے ہیں۔ وہ مفاد پرست اور منروہ افسر کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

بنگال کے خط کا حال فضلی نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس کا نقشہ بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا گیا۔

بنگال کی سیاست میں اور وہاں کی عام زندگی میں ہندوؤں کا اثر مسلمانوں سے زیادہ ہے۔ فضلی نے بھی کئی ہندوؤں کا ذکر کیا ہے مگر انہوں نے اس مسئلے میں جانبداری برتی ہے۔ ننگن۔ سہرت۔ یونیور۔ ایناش بابو۔ جلدوہران سب کو فضلی نے رنگین عینک سے دیکھا ہے۔ ممکن ہے فضلی بنگال کے مسلمانوں کی ابتری کا ذمہ دار وہاں کے ہندوؤں کو گردانتے ہوں مگر یہ عرویت نامناسب ہے۔

اس ناول میں بنگال کے دیہات کی پوری زندگی سمٹ کر آگئی ہے۔ وہاں کی معاشی حالت۔ متوسط درجے کے مسلمان کی تعلیمی اور ذہنی کیفیت۔ اس کی سیاسی جدوجہد۔ ہندوؤں سے ان کا تقادم۔ ہندوؤں کا اثر۔ افسران کا عوام کے ساتھ رویہ۔ بنگال کی غذائی حالت۔ محظ کی ہولناکی۔ اسلام کی افادیت۔ اس کے مقابلے میں اشتراکیت کی مذمت۔ یہ تمام باتیں اس مختصر ناول میں بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کی گئی ہیں۔

ساتھ ہی بنگال کے مناظر بھی بڑے جیتے جاگتے ہیں۔



۱۹۹۱ء سے پاکستان میں انسانی ادب پر آدم جی انعام دینے کا سلسلہ شروع ہوا۔ اولین انعام شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی" کو ملا۔ یہ ناول بھی خاما طویل ہے۔ بعض نقادوں نے اقراض کیا ہے کہ شوکت صدیقی نے صرف اس زندگی کو پیش کیا ہے جہاں جسم پرورش پاتے ہیں۔ جہاں تار کی ہی تار کی ہے انھوں نے اسی کو کل زندگی سمجھ لیا ہے۔

یہ اقراض قطعی بے وزن ہے اس لئے کہ ہم ناول نگار پر کوئی پابندی عائد نہیں کرتے وہ اپنے مطلع نظر کے مطابق زندگی انتخاب کرتے۔ ہم اس سے صرف یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ وہ اس زندگی کو جیتی جاگتی حالت میں پیش کرے۔ اس کے ساتھ الفاظ برتے اور فنی تقاضوں کو ہاتھ سے نہ جانے دے۔ اس اصول کی روشنی میں جب ہم اس ناول کو دیکھتے ہیں تو اس سٹیج پر پہنچتے ہیں کہ شوکت صدیقی حقیقت نگاری کے ساتھ اپنے ماحول کی تشکیل نہیں کر سکے ہیں، وہ تیلینی جذبہ کا شکار ہو گئے ہیں۔ تبلیغ کا موقع فراہم کرنے کی خاطر ہی انھوں نے زندگی کے تاریک گوشوں کو منتخب کیا ہے۔ انھوں نے کئی جگہ خلاف قیاس واقعات درج کئے ہیں۔

ناول کی ابتداء تین آدمی اور گمراہ لڑکوں کے قبضے ہوتی ہے، راجہ ان سب میں زیادہ بد نصیب ہے۔ اس کی ماں طوائف بن چکی ہے وہ سیم خانے میں بھی رہا ہے جہاں اسے بھیک مانگنے کی تعلیم دی گئی تھی۔ بعد میں وہ ایک کورھی کی گاڑی دھکیلنے پر ملازم ہے جہاں سے اسے آٹھ آنے روز ملتے ہیں۔ اپنے حالات کے اثر سے اس کی فطرت گناہ کی طرف زیادہ مائل ہے۔ نوشا اور شامی کو زیادہ گمراہ راجہ ہی کی صحبت کرتی ہے۔ تینوں بھاگ کر کراچی آتے ہیں مگر شامی راستے سے ڈٹ جاتا ہے۔ راجہ اور نوشا کراچی میں ایک بد معاش گروہ کے ہتھے چڑھ جاتے ہیں۔ ایسے گروہ کا وجود یقیناً ہو سکتا ہے مگر وہ اجنبی لڑکوں کو جن کی صلاحیت کا ابھی اندازہ نہیں ہے اس قدر رحم دے کر خریدنا قطعی خلاف قیاس ہے۔

نوشا کے چھوٹے بھائی آٹو کو جب نیاز نے گھر سے نکال دیا تو ایک تانگے والا اسے لے گیا۔ وہ اسے کئی روز تک اپنی بوس کا شکار بناتا رہا۔ موقع پاکر وہ وہاں سے بھاگ نکلا اور ایک میجر کے ہتھے چڑھ گیا۔ اس میجر سے کھانوں کے ایک بیرونی پارٹی احمد جان نے ایک ہزار روپے میں اسے خرید لیا۔ یہ خریداری بھی خلاف قیاس ہے۔ اسی طرح سلمان اور انیس احمد جعفری کے درمیانی معاملات۔ سلمان کا روپیہ جو ایک سرگرم اور غیرت مند اسکاٹی لارک رہ چکا تھا قطعی بے تکا نظر آتا ہے۔

راجہ، نوشا اور شامی کسی منزل تک نہیں پہنچتے۔ آخری بار راجہ کورھی ہو کر بھیک مانگتا ہوا نظر آتا ہے۔ شامی رش چلاتا ہے اور نوشا مشعل ہو کر اپنی ماں کا انتقام لینے کی خاطر نیاز کو قتل کو دیتا ہے اور عرق کی سزا بھگتا ہے۔ اس طرح تمام درمیانی تفصیلات بے مصرف ہو جاتی ہیں۔ نوشا اور وہ ہوتا تب بھی اُن حالات میں نیاز کو قتل کر سکتا تھا۔

ان لڑکوں کے تعلق سے کئی مناظر سامنے آتے ہیں۔ عبداللہ متری کا کارخانہ جہاں نوشا کام کرتا تھا اور جہاں سے نیاز کے مشورے ہو وہ پرزے چسپاں کر لانا تھا۔ یہاں نوشا کے ذہن سے آنے پر اس خبر کو متری سے پوشیدہ رکھنے کی قیمت صرف ایک بوسہ ہے۔

ایک دن عبداللہ متری نوشا کی چوری پکڑ لیتا ہے۔ وہ جس ظالمانہ انداز سے پیش آتا ہے اس میں کافی مبالغہ نظر آتا ہے۔ اسی طرح جیب اکڑوں کے سرغنہ استاد پیڈرو کا نوشا کو سزا دینا زندہ چلسات کے نام سے پیشاب پلانا۔ پولیس کو اپنے اور اپنے گروہ کے تحفظ کی خاطر ڈھائی ہزار روپے ماہوار دینا۔ ان تمام باتوں میں مبالغہ نظر آتا ہے۔ پروفیسر ظہیر اللہ کا نوشا کے ساتھ جو روپیہ رہا ہے وہ بھی خلاف قیاس ہے۔ وہ فلسفہ کا پروفیسر ہے اس مضمون کے پروفیسروں کے متعلق جو لطیف مشہور ہیں وہ اُن سے بہت اگے ہے۔ نوشا کو چا تو لئے ہوئے دیکھنے کے بعد وہ یہ جاننے کے باوجود کہ اس کا تعاقب کیا جا رہا ہے وہ صرف اسے بتا دیتا ہے بلکہ اپنے گھر ہی میں رکھ لیتا ہے اور اپنی تعلیم یافتہ لڑکی سے آزادانہ ملنے جلنے کے بلکہ عشق لڑانے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ مادہ جس ہونڈے انداز سے اظہار عشق کرتی ہے اور دوسرے

طلب کرتی ہے وہ بھی اس کے کردار سے مطابقت نہیں رکھتا۔

البتہ بعض کردار اس میں بالکل حقیقی نظر آتے ہیں۔ مثلاً خان بہادر اور نیاز۔ یہ دونوں تقسیم کے بعد کے حالات کی صحیح پیداوار ہیں، اس قسم کے خان بہادر اور نیاز ہمیں ہر جگہ ملتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے کباروں کا گورنمنٹ کٹر یکڑ اور سیٹھ بن جانا اس زمانے میں عام بات ہے۔ نیاز کا کردار ایسے افسر کا صحیح نمونہ پیش کرتا ہے۔ ایسی شخص کے لئے پہلے سلطان کی مال سے نکاح کرنا پھر اس کا بچاں ہزار کا بیہ اس خیال سے کروانا کہ اسے مار کر جلد ہی یہ رقم حاصل کرنی ہے اس کا ذخیرہ کے لئے ڈاکٹر مولوی خدمات حاصل کرنا۔ یہ تمام باتیں آجکل ہو رہی ہیں اس کے مرنے کے بعد سلطانہ پر قابض ہو جانا بغیر نکاح کے اس کے ساتھ رہنا اور بچہ کا پیدا ہو جانا یہ تمام باتیں اس کے کردار کے عین مطابق ہیں۔

اسی طرح خان بہادر کا پہلے بیس ہزار کا چیک پیش کر کے اسکاٹی لارکوں کو آلہ کار بنانے کی کوشش کرنا، ناکام ہونے کے بعد کبھی مذہب کی کبھی خدمت خلق کی آڑ لے کر انھیں شکست دینا۔ جائز و ناجائز ذرائع سے اپنا مقصد حاصل کرنا، لوگوں کو مروانا، فساد کروانا، عمارتوں کو آگ لگانا، غنڈوں کی مدد حاصل کرنا، کمیٹی کا چیرمین بن جانا، اس کے بعد صرف کی ہوئی رقم کو رشوت کے ذریعہ وصول کرنا اور جدید کے سیاسی آدمیوں اور کاروباری لوگوں کے رویہ کا جیتا جاگتا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ یہ کردار بھی انتہائی کامیاب ہے۔

اس ناول کے بہترین کردار خان بہادر اور نیاز ہیں۔ سلطانہ کا کردار بھی بقیہ دو سکے کرداروں سے بہتر ہے۔ وہ اس کہانی میں ہیروئن کا مقصد پورا کرتی ہے۔ وہ ہمیشہ حالات کا شکار ہو کر جذبات کا خون کرتی رہی۔ پہلے سلمان کی جانب تھی، اس کی مال نے بھی سلمان سے مشاوری کرنے کی اجازت دے دی۔ بلکہ نکاح کا رقت بھی مقرر کر دیا۔ مگر سلمان نہ پہنچ سکا پھر نیاز کے گھر میں رہتے ہوئے اس نے حتی الامکان خود کو بچانے کی کوشش کی مگر جن حالات میں وہ نیاز کی آغوش کو قبول کر لیتی وہ بالکل بے بس تھی، نیتا کی موت کے بعد وہ در در کی ٹھوکریں کھاتی ہوئی اسکاٹی لارکوں کے ہیڈ کوارٹر پہنچتی ہے اور پروفیسر علی احمد سے نکاح کر لیتی ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب علی احمد مشاوری کر سکتا تھا تو سلمان کیوں نہ کر سکا۔ اسکاٹی لارکوں کا کام اس راہ میں کوئی بڑی روکاوٹ نہیں بن سکتا تھا۔

سلمان کا کردار بالکل پیچھا ہے۔ مشنری میں سے ذہن مگر لاابالی۔ ناکارہ اور مشربی ظاہر کیا گیا ہے پھر پروفیسر علی احمد کے زیر اثر آنے کے بعد اس میں تمام اوصاف پیدا ہو جاتے ہیں وہ تعلیم یافتگان کے مرکز کو بڑی کامیابی کے ساتھ چلاتا ہے آخر کار زخمی ہو کر جب وہ گھر پہنچتا ہے اور گھردلوں کے مجبور کرنے پر ایک ایم ایل اے کی بھیجی سے مشاوری کر لیتا ہے اور کراچی چلا جاتا ہے یہاں سے چار سو روپے ماہوار کی ملازمت مل جاتی ہے۔ اس کا افسرانہ انداز جعفری، جو خود کو جعفری کہتا تھا اس کے گھر آنا شروع کرتا ہے اور اس کی بیوی خرمشہ جو پردہ کرتی تھی اور بڑی باحیا تھی۔ آزاد سے اس کے ساتھ گھر منے لگتی ہے راتوں کو غائب رہتی ہے۔ یہی نہیں جعفری اپنی ترقی کی خاطر اسے امریکن میٹری خدمت میں پیش کر دیتا ہے۔ اور اس کی ترقی ہو جاتی ہے۔ اس دوران میں سلمان کا رویہ بھڑوسے سے بھی گیا گذر نظر آتا ہے وہ شخص جو سرگرم اسکاٹی لارک رہ چکا تھا جو علی احمد اور صفدر بشیر جیسو خوددار باہمت اشخاص کی صحبت میں رہ چکا تھا ایسا رویہ اختیار کرتے ہوئے عیب سا لگتا ہے۔

اسکاٹی لارکوں کی جماعت فلک پیا پور سے طور پر قیچے کا جسہ نہیں بن پاتی۔ اس کا تذکرہ مصنف کے تبلیغی جوش کی غمازی کرتا ہے۔ فلک پیا کا سماجی یونٹ بننے کا پروگرام اشتراکی نظام کے کیوں کی یاد تازہ کر دیتا ہے مگر اسکاٹی لارک جو پروگرام بناتے ہیں اور ایثار و عمل کا جو جذبہ پیش کرتے ہیں اس میں اشتراکیوں کے بجائے جماعت اسلامی کی جھلک زیادہ نظر آتی ہے۔



ہسپتال قائم کرنا۔ اپنی عمارت اپنے ہاتھوں بنانا، تعلیم بالغان کے اسکول کھولنا۔ پہلے انتخاب میں دل چسپی نہ لینا۔ بعد میں اپنا امیدوار کھڑا کرنا۔ یہ تمام جماعت اسلامی کے پروگرام سے زیادہ مطابقت رکھتی ہیں۔

جسٹیت مجموعی "ہذا کی بستی" اوسط درجے کا ناول ہے۔ ان کا دوسرا ناول "کو کا بلی" بہت ہی معمولی درجے کا ناول ہے اس میں انھوں نے لکھنے کے جائزہ دار طبقہ کی توہم پرستی کا نقشہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

توہم پرستی کی بنا پر ہی طلعت، قیصر مرزا کو جنوں کا شہزادہ سمجھ کر اپنے آپ کو سپرد کردیتی ہے۔ ناجائز بچہ پیدا ہوتا ہے جسے مغلائی کی بھانجی نادرہ کا بچہ ظاہر کرایا جاتا ہے۔ ناول کچھ جاسوسی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ طلعت کی عزیزہ رانی صاحبہ حیدر گڑھ جو ادھیڑ عمر کو پہنچ چکی ہیں مگر کنواری ہیں جنوں کا راز معلوم کرنا چاہتی ہیں ان کی ملاقات قیصر مرزا سے ہوتی ہے۔ قیصر مرزا انھیں طلعت سمجھ کر چوم لیتا ہے وہ اس پر زلفیت ہو کر کسی بہانہ سے اسے حیدر گڑھ بلاتی ہیں۔ وہاں اس کی آتش شوق بھڑک اکر اسے بے تاب کر کے اس سے آدھی رات کے قریب خواب گاہ میں ملنا چاہتی ہیں۔ جذبات برائیگتہ کرنے کے لئے وہ اپنی کینرہ صندلی کو استعمال کرتی ہیں، صندلی دراصل ان کی ناجائز لڑکی ہے مگر اسے اپنے ملازم کی لڑکی ظاہر کر رکھا ہے، صندلی خود بھی قیصر مرزا پر عاشق ہو جاتی ہے۔ قیصر مرزا بھی اس کی طرف مائل ہوتے ہیں وہ رانی صاحبہ سے درخواست کرتی ہے کہ قیصر مرزا کو خواب گاہ میں نہ بلائے۔ رانی صاحبہ آخر کار خودکشی کر لیتی ہیں۔

محس کا منظر، صندلی کے ذریعہ اس کی آتش شوق بھڑکانا۔ انتظار کروانا۔ یہ تمام باتیں پراسرار فضا پیدا کر دیتی ہیں۔ قیصر مرزا کا دوست آغا جانی جو ہر وقت دینی تلاش کرنے کی فکر میں رہتا ہے ایک پراسرار گشتی کا گوشتی میں نمودار ہونا اور لوگوں کی درخواستیں قبول کرنا۔ اسے جاسوسی رنگ دینے کے لئے کافی ہیں۔ اس ناول میں نہ کوئی کردار ابھر سکا ہے اور نہ زندگی کی عکاسی ہو سکی ہے اس کا نام بھی عجیب و غریب انداز سے رکھا گیا ہے۔ جب قیصر مرزا صندلی کو حیدر گڑھ کے محل میں بنا سنوارا دیکھتے تو کہتے ہیں کہ وہ بالکل کو کا بلی لگ رہی تھی۔ نام رکھنے کا یہ انداز بالکل غلطی نوعیت کا ہے اور مضحکہ خیز نظر آتا ہے۔

"ہذا کی بستی" کے بعد آدم جی انعام عبیلہ ہاشمی کی "تلاش بہاراں" کو ۱۹۶۱ء میں ملا۔ یہ جلیلہ ہاشمی کا پہلا ناول ہے۔ ان انعام یافتہ ناولوں کو دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاید اس انعام کا مقصد محض مصنفین کی بہت افسرانی ہے۔

یہ ناول اس دور کے اکثر ناولوں کی طرح راوی کے حافطے اور واحد متکلم میں شروع ہوتا ہے۔ اس ناول کا موضوع تقسیم کچھ قبل کی زندگی ہے۔ معلوم نہیں مصنف نے راوی کے لئے مرد کو کیوں منتخب کیا؟ شاید اسی طرح جیسو کچھ عرصہ پہلے تک ہماری خواتین غریب صیغہ مذکر میں کہتی رہی ہیں۔ راوی جس طرح کنول کو یاد کرتے ہیں اس سے خیال گذرتا ہے کہ شاید اسے کنول سے شدید محبت ہوگی جب اس کی اس سے ملاقاتیں رہی ہوں گی تو وہ بڑی بے تابی اور اشتیاق کے ساتھ اس سے ملنے کے لئے جاتا ہوگا۔ راز و نیاز کی باتیں ہوتی ہوں گی۔ مگر ناول میں ہم دیکھتے ہیں کہ قریب کے باوجود دونوں میں کافی فاصلہ رہتا ہے، حالانکہ دونوں ایک دوسرے کو مخلص دوست سمجھتے ہیں دونوں میں بعض باتیں مشترک نظر آتی ہیں، دونوں اصفاء پسند، دیانت دار، وسیع الخیال، محب وطن اور قوم پرست ہیں یہ اور بعض دیگر اوصاف کنول کماری تھا کہ میں اس درجہ پہلے جانتے ہیں کہ راوی کو اس سے عقیدت ہو جاتی ہے مگر اس عقیدت کی آڑ میں سے اس کے دل کا چور جو جگہ جگہ جھانکنے لگتا ہے وہ بہت دھولے سے عاری ہے۔ اس کے جذبات انتہائی سرد ہیں وہ ہمیشہ ایک عجیب سی گھٹن کا شکار نظر آتا ہے اس کے دہرے ناول کو کافی نقصان پہنچایا ہے۔ کنول کماری کے لئے اس کی محبت کا عالم یہ ہے کہ وہ اپنی لڑکی کو اس کا غورہ بنانا چاہتا ہے وہ اسی کے دلچسپ تعلیم پاتی ہے اس کی فطرت پر اس کا رنگ کافی چمک چکا ہے راوی کے لئے یہ بات کافی خوشی کا موجب بنتی ہے اس قدر بلند مقاصد جمع کر دینے کے باوجود راوی کے کردار میں کوئی دلکشی نظر نہیں آتی۔

اس ناول کا اہم ترین کردار کنول کماری ٹھاکر ہے وہی اس ناول کی ہیروئن ہے۔ ایک لحاظ سے یہ ناول اس کی سوانح عمری نظر آتا ہے دنیا کی کوئی خوبی ایسی نہیں ہے جو اس کی ذات میں نہ پائی جاتی ہو۔ خوب صورتی، لیاقت، بے باکی، ذہانت، قوم پرستی، اصلاحی جذبہ، خدمت خلق، غرض کوئی خوبی ایسی نہیں ہے جو اس میں نظر نہ آتی ہو، وہ اعلیٰ درجہ کی متکم ہے۔ وکالت میں بھی اس کا جواب نہیں، وہ کئی معیبت زدہ عورتوں کے کام آچکی ہے۔ کئی کی گفتات کر چکی ہے۔ جوان اور بے انتہا خوب صورت ہے مگر عورت کا جسم رکھنے کے باوجود انسانیت سے عاری نظر آتی ہے اس کے اندک عورت کبھی نہیں جانتی۔ اس کی جوانی ایک بار بھی نہیں گھٹاتی، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ عورت نہیں ہے بلکہ کوئی دیوی ہے جو عورت ذات کی اصلاح کے لئے زمین پر اتارتی ہے وہ عام انسانی سطح سے بہت بلند نظر آتی ہے۔ مثالی عورت ہونے کے اعتبار سے وہ تذرا احمد اور شہر کی ہیروئنوں کو بھی بہت آگے ہے۔ ان کی ہیروئنیں عورت ضرور رہتی ہیں۔ ان کے شوہر یا عاشق بھی ہوتے ہیں مگر کنول کماری ٹھاکر تو نادر الوجود سی ہستی نظر آتی ہے اسے اپنے اوپر اتنا قابو ہے کہ جب وہ سونا چاہتی ہے اسے بستر پر لیٹتے ہی فرمائیند آ جاتی ہے ہر یا کرشنا کی کوئی جدا گانہ ہستی نظر نہیں آتی وہ کنول کی ذیلی ہستیاں ہیں۔

شوہرا بھینجی ایک آزاد خیال، آزاد طبع اور عیش پسند عورت کا نمونہ پیش کرتی ہے وہ کھل کر کنول کی مخالفت کرتی ہے۔ اسے بد نام کرتی ہے مگر آخر میں اپنی غلطیوں کا اعتراف کر لیتی ہے اور رادی کو خط لکھ کر کنول سے معافی کی خواستگار ہوتی ہے۔ کنول کماری پر مگر کا کوئی اثر نہیں ہوتا، جس وقت رادی کی اس سے ملاقات ہوتی ہے اس کی عمر خاصی ہے۔ آغاز جوانی کی حدود سے آگے پہنچ چکی ہے، کافی عرصہ تک اسی طرح ملاقاتیں ہوتی رہتی ہیں پھر پندرہ سال بعد ملاقات ہوتی ہے وہ دلایت بھی ہو جاتی ہے مگر اسی طرح جوان اور خوب صورت رہتی ہے حالانکہ جوان عورت کی عمریں پندرہ سال کا عرصہ بہت زیادہ ہوتا ہے اس میں اس کی زندگی کا ہر ایک دور گزر جاتا ہے فسادات کے زمانے میں بھی اس کا رویہ انسانیت کی معراج پر نظر آتا ہے، جب بلوائی ہوسٹل میں مسلمان لڑکیوں کی طرف جانا چاہتے ہیں تو انھیں روکنے میں وہ اپنی جان دے دیتی ہے۔

اس میں کچھ کردار بالکل خراب و خیال کی دنیا کے نظر آتے ہیں۔ ایک تو دی رادی، جس کا ذکر ہو چکے ہے دوسری بانی جی، جو اپنی فنی مہارت اپنی بے مثل نقادیراومن و عسائی کے باوجود پراسرار رہتی ہے۔ انگریز ڈون وارٹن جس کا آنا رہنا اور جانا سب عجیب و غریب سا نظر آتا ہے ان سے ناول میں کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا۔

راوے کرشنن شہر کا بے تاج بادشاہ تھا۔ شہر کا سب سے دولت مند انسان۔ بڑا دھیمہ اور خوب صورت تھا۔ جنوں کی صدارت کرتا تھا مگر تھا بہت بد نام۔ اس نے کنول کماری پر بھی دورے ڈالنے چاہے مگر عقیدت مند بن کر واپس لوٹا۔ اس نے بڑے بڑے بھاری جی کی منہ بولی بیٹی سندری کو فریب دیا۔ سندری نے ظاہر کیا کہ وہ زہر کھا کر مر گئی۔ مگر وہ زندہ رہی۔ انتقام لینے کی خاطر وہ گورنس بن کر راوے کرشنن کے یہاں آ گئی۔ یہ بالکل خلاف قیاس ہے کہ راوے کرشنن ایسی عورت کو، جس سے اس کے تعلقات رہ چکے ہیں۔ نہیں پہچان سکتا۔ سندری میراکی گورنس تھی۔ میراکی کا سنا سنا لے لے استوار کھا گیا۔ اس کے ساتھ ایک چلی آتا تھا جو اصل سندری اور راوے کرشنن کی اولاد تھا۔ ایک دن راوے کرشنن نے دو دن کو پیار محبت کی باتیں کرتے دیکھ لیا وہ اسے ٹھلانے پہلے جہنم کے کانسے لے گیا اور اپنی ہاتھوں سے اپنی عزیز بیٹی کا گلا گھونٹ کر دیا یاں ڈال دیا۔

دریا کے کانسے بے جلنے کا منتظر اس وقت کے مکالمے مصنف نے بڑی مددگی کے ساتھ پیش کئے ہیں۔

اس ناول میں ایک اور متول۔ آوارہ مزاج اور عیاش انسان منور بن کا کردار بھی پیش کیا گیا ہے راوے کرشنن اور منور بن اپنے طبقے کی اچھی نمائندگی کرتے ہیں پتہ پتہ



اس کتاب کا نام بہت موزوں ہے۔ آزادی کے خوابوں نے اپنے تن میں دھن کی بازی لگا کر آزادی کے جو خواب دیکھے تھے ان کی قبیروہ فرقہ وارانہ فسادات تھے جو اعلان آزادی کے ساتھ ساتھ سایہ ملک میں پھیل گئے۔ کیا اتنی قربانیوں کا محصل یہی بہاراں تھی جس کی تلاش میں پوری ایک صدی صرف ہو گئی۔ جمیلہ ہاشمی کا دور مرانا دل "آتش بنی" اس دور کے چند اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ مصنفہ کو سکھوں کی زندگی، ان کے رسم و رواج اور ان کی روایات کا جو عمیق تجربہ تھا اسے انھوں نے بڑی فن کاری کے ساتھ برتا ہے، پہلا ناول انھوں نے بڑی جھجک کے ساتھ لکھا تھا اس کے بعد یہ ناول بڑے اعتماد کے ساتھ لکھا گیا ہے انھوں نے دیہات کے سکھوں کی زندگی کو بڑے ہمدردانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس میں جہاں سکھوں کی توہم پرستی اور جہالت ظاہر ہوتی ہے وہاں ان کے اداؤں کی پختگی، ان کی روایات کا احترام بھی ظاہر ہوتا ہے۔

صرف ایک گھوڑی کی خریداری کی خاطر دو دوستوں کے دلوں میں میل پڑ جاتا ہے۔ انوپ سنگھ نے اپنی کافی زمین فروخت کر کے پندرہ ہزار روپے میں ایک خوب صورت اور اعلیٰ نسل کی گھوڑی خرید لی تھی۔ ٹھاکر ہر سنگھ اس وقت سے اس کا دشمن ہو گیا۔ انوپ سنگھ کا ایک عورت بھاگو سے ناجائز تعلق تھا وہ اپنی بیوی سے بڑا راسلوک کرتا تھا۔ آخر کار اس کے لڑکے اتم سنگھ نے اپنی ماں کا بدلہ لینے کی خاطر اسے اور بھاگو دووں کو قتل کر دیا تھا۔ سشن جج نے موقع کا گواہ نہ ہونے کی بنا پر انوپ سنگھ کو بڑی کر دیا تھا مگر ٹھاکر ہر سنگھ اپنی زمین بیچ کر نہایت گیا اور اس کے لئے پھانسی کا حکم لے کر آیا۔ جیل میں ملاقات کے دوران اتم سنگھ اور اس کی بیوہ ماں دووں نے اتم سنگھ کے نابالغ لڑکے دلدار سنگھ پر زور دیا کہ وہ وقت آنے پر اس کا بدلہ ہر سنگھ سے فرور لے۔

اس ناول میں جو کردار سب سے پہلے ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کرتا ہے وہ دلدار سنگھ کی دادی ہے جس کا شوہر مارا گیا ہے اور اس کے جرم میں اس کا بیٹا بھی پھانسی پا گیا مگر وہ زبردست قوت ارادی اور بے مثل ضبط و تحمل کا ثبوت دیتی ہے۔ وہ صرف اس دن کو دیکھنے کے لئے زندہ ہے جب دلدار سنگھ ہر سنگھ سے بدلہ لے اور وہ لالڑاں میں سراپا بچا کر کے چل سکے۔

اس برادری میں حریف سے بدلہ لے لینا، چاہے وہ کتنی ہی احمقانہ بات پر مبنی کیوں نہ ہو عزت کا ذریعہ سمجھا جاتا ہے۔ پھانسی کا حکم سن کر جو عورتیں سنی دینے کے لئے ان کے گھر آتی ہیں انھیں وہ شربت پلا کر رخصت کرتی ہے اور روٹنے سے بچنے کے ساتھ منع کرتی ہے۔ اس کا رویہ اسے بلند توہم ظاہر کرتا ہے مگر یہ بلندی اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے منافی ہو جاتی ہے سب اسے مل کر بہادریشی اور آتما پرورنے والی عورت کہہ کر دیکھتے ہیں مگر وہ حقیقی انسان کے بجائے مثالی انسان بن جاتی ہے اور اس کا رشتہ نذیر احمد شرک کے کرداروں سے جا ملتا ہے۔

اس ناول کا راوی دلدار سنگھ تقریباً تلاش بہاراں کے راوی کی طرح ہے وہ ٹھاکر ہر سنگھ اور اپنے ماپ اتم سنگھ سے مختلف ہے اسے ٹھاکر ہر سنگھ کی لڑکی گلدیپ کو عرف دیو سے بے انتہا محبت ہے۔ اسے اس خاندان سے نفرت بھی ہے مگر یہ محبت اس نفرت پر غالب آ جاتی ہے۔

دیو کی شادی ایک ولایت پاس حاکم سنگھ سے ہوئی جو وٹن کھڑے کا سب سے تگڑا جوان تھا۔ دیو نے پہلی ہی رات کو اس سے کہہ دیا کہ وہ کسی اور کو چاہتی ہے۔ اس کی خواہش پر حاکم سنگھ نے اس کا منکا توڑ دیا اور گلے میں دوپٹہ ڈال کر مار دیا۔

دیو بے انتہا خوب صورت محبت کرنے والی پسلی اور جان پر کھیل جانے والی محبوبہ ہے اس کے کردار میں انتہائی دلکشی پائی جاتی ہے۔ مصنفہ نے اس کردار کو پیش کرنے میں بڑی چابکدستی کا ثبوت دیا ہے۔

اس ناول کا سب سے زیادہ حقیقی کردار ٹھاکر ہر سنگھ ہے۔ وہ سیکہ تہذیب کا نمائندہ ہے وہ ذرا سی بات کی خاطر اپنے عزیز دوست

کادشمن بن جالبے آخر میں اس کا اعتراض بھی کر لیتے ہیں کہ اگر اتم سنگھ انوپ سنگھ کو نہ مارتا تو وہ خود سے لڑا لڑتا۔ وہ پانی کی طرح پیسہ بہا کر اپنی ہمار کو جیت میں منتقل کر لیتے۔ بڑھاپے تک بھی وہ انوپ سنگھ کی غصہ کی کو دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے۔ آخر میں اس کی موت بڑے حسرت ناک انداز میں واقع ہوتی ہے۔ وہ سنگھ روایات کا زندہ نمونہ ہے۔ ان روایات کا احترام کرنا۔ انتقام لے کر اپنا سرا و سچا کھنا یہی اس کا ایمان ہے۔

زبان اور مرکالوں کے اعتبار سے بھی یہ تلاش بہاراں سے بدرجہا بہتر ہے۔ یہ دونوں ناول ماضی کی یاد سے شروع ہوتے ہیں اسے شعور کی رد سمجھنا غلط ہے یہ محض یادداشت ہے جس میں شعور کی رو کے برخلاف ترتیب اور باقاعدگی پائی جاتی ہے۔

چھیت مجموعی "آتش رفتہ" اردو کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔



"شربت ہمدان" کے ساتھ انعامی مقابلے میں شریک ہونے والا مگر انعام سے محروم رہنے والا ناول ممتاز مفتی کا "علی پور کاریلی" اس دور کے اہم ناولوں میں سے ہے یہ فسانہ آزاد کے بعد اردو کا طویل ترین ناول ہے اس ناول میں ایل کے پردے میں ممتاز مفتی نے بہت کچھ اپنی داستان بیان کی ہے اس ناول کے بعض حصے بہت کامیاب ہیں اس کے برخلاف بعض حصے بہت ہی سوری طور پر لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ گویا یہ ناول نثر میں مشترکہ ہر کی بڑی اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ ممتاز مفتی نے اسے جس پہلے پر شروع کیا تھا اسی پہلے پر اختتام تک پہنچانے کے لئے بڑا وقت چاہئے تھا مگر نصف آخر کو دیکھتے اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے اسے زبردستی کچھ "نان کر خستم" کر دیا ہے۔

اس ناول کا اہم ترین کردار خود ایل ہے یہ کردار عجیب چوں کامیاب ہو کر رہ گیا ہے البتہ شہزاد کا کردار اس ناول کا بہترین اور کامیاب ترین کردار ہے۔ اسی طرح علی احمد کا کردار بھی خاص دلچسپ ہے۔

اس ناول کا دائرہ کافی پھیلا ہوا ہے۔ گاؤں سے لے کر شہر تک اور فلم سے لے کر بازارِ حُر تک کی زندگی بڑے دلکش پیرائے میں پیش کی گئی ہے۔ دیہات کی ایسی حقیقی تصویریں بہت کم پیش کی گئی ہیں۔ اگر مصنف اس پر نظر ثانی کرنے کی زحمت گوارا کرے تو یہ ناول کافی بہتر ہو سکتا ہے۔ چھیت مجموعی یہ ناول اس لائق ضرور ہے کہ اس کی طراست کے چیلنج کو قبول کرتے ہوئے اسے پڑھا کر دیکھا جائے



ضیو مستور کا ایک ہی ناول "آنگن" مشائع ہوا ہے اسے بھی آدم جی انعام ملا ہے اس ناول کی بیشتر نقادوں نے دل کھول کر مٹریف کی۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے نزدیک اس ناول کا مقام امراد جان آداسے بھی بلند ہے۔

ناول کی ابتداء اس کی ہیروئن عالیہ کے شعور کی رو سے ہوتی ہے۔ اس کے آبائے ایک انگریز کا سر بچھاڑ دیا تھا اور انھیں سزا ہو گئی تھی۔ عالیہ اپنی والدہ کے ساتھ اپنے بڑے چچے کے یہاں آجاتی ہے۔ اسے شیند نہیں آرہی ہے قدرتی طور پر اس کا ذہن ماضی کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ اس کی بہن ہمنہ یاد آتی ہے جو نہایت خاموشی اور بے بسی کے ساتھ صغیر سے محبت کرتی تھی۔ صغیر جو عالیہ کی ماں کی لسن طعن برداشت کرتے ہوئے بھی ہمنہ سے محبت کرتا تھا اسے اپنے گھر کا ماحول یاد آتا ہے۔ آنگن میں لگی ہوئی ہمنہ یاد آتی ہے جس کے قریب ہمنہ کی چار پائی پچھا کرتی تھی۔ ہمنہ اس نے زیادہ یاد آ رہی ہے کہ اب وہ مر چکی ہے۔ صغیر کو پالنے سے مایوس ہو کر اس نے خودکشی کر لی۔ بقول ڈاکٹر فاروقی اس کے ابتدائی صفحات ہی ایسے اشارتی انداز کی وجہ سے سامے قصبے کا پنڈت پیش کر دیتے ہیں۔ صغیر بھائی اور ہمنہ کی محبت اپنا ایک پس منظر رکھتی ہے۔ صغیر سسلی پھوپھی کا لڑکا ہے۔ صغیر کا باپ بھی سسلی پھوپھی کو بھگائے تھا تھا اس واقعہ نے ان کے خاندان



کو کافی متاثر کیا تھا اور بقول عالیہ کی والدہ اس کی بادشاہت چھوڑ دی تھی اس لئے انھیں صفدر کی صورت ہی سے چڑھتی رہ عالیہ کی ماں عام بد مزاج اور جھگڑاؤ عورتوں کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس کے ہر وقت کے لڑائی جھگڑوں نے عالیہ کے باپ کو زہنی طور پر کافی پریشان کر دیا تھا۔ تہمینہ کی موت عالیہ کے باپ کا انگریز افسر سے جھگڑا کر کے اس کا سر بچاؤ دینا۔ ان سب کی ذمہ داری عالیہ کی ماں ہی ہے۔ اسے اپنے بھائی اور انگریز بھادج پر بڑا ناز ہے مگر وہ وقت پڑنے پر بڑی سردھری کے ساتھ پیش آتے ہیں۔

ماضی والا صفدر اور تہمینہ کی داستان محبت سے متعلق ہے۔ یہ داستان خاصی دردناک ہے۔ مصنف نے بڑی عموماً کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اسی کے ساتھ کسم کا قصہ بھی آجاتا ہے۔ کسم تہمینہ کی سہیلی تھی۔ کسم کے والد اور عالیہ کے آبا میں بڑی دوستی تھی۔ دونوں کے واقعات کافی ملتے جلتے ہیں۔ کسم جرجانی ہی میں بیوہ ہو گئی تھی۔ انتہائی خوب صورت تھی، وہ کسی کے ساتھ بھاگ گئی تھی آخر کار گھروٹ آئی۔ اور پھر اس نے خودکشی کر لی۔ یہ تمام حصہ اپنے اندر گہرا المیہ تاثر رکھتا ہے۔ تہمینہ کے متعلق ڈاکٹر فاروقی نے ٹھیک لکھا ہے کہ وہ ”دردِ غم“ (PATHOS) کا ایک نفیس اور زندہ کردار ہو جاتی ہے جیسا اردو ناول نگاری کو اب تک میسر نہیں ہوا۔

بڑے چچکے یہاں آنے کے بعد قلعہ کا محورا سی گھر کا آنگن ہو جاتا ہے۔ یہ ان کا آبائی مکان ہے اور پرانی جاگیردارانہ شان کا مدفن ہے۔ پرانی ملازمین نے اچھے دن دیکھے تھے ہر وقت اس زمانے کو یاد کرتی رہتی ہے۔ اس زوال کی ذمہ داری بہت کچھ بڑے چچا پر بھی ہے وہ کٹر کانگریسی ہیں۔ انگریزوں کے دشمن ہیں۔ سیاست میں ان کا مرتبہ اس قدر بلند ہے کہ وہ پنڈت ہنوکے دوست ہیں۔ انھیں ہر وقت ملک ہی کی فکر رہتی ہے۔ وہ جیل بھی جا چکے ہیں۔ ملک کی خاطر وہ گھر بار بیوی بچے سب کچھ قربان کرنے کے لئے تیار ہیں۔ وہ بڑے صاحبِ ظرف انسان ہیں۔ ان کا لڑکا جمیل اُن سے اور وہ جمیل سے غیر مطمئن ہیں۔ جمیل ان کی ضد میں مسلم لیگ ہے۔ اسی طرح چھٹی بھی جوان کی بھیجی ہے اور اپنے باپ کے دوسری شادی کر لینے کی بنا پر یہیں رہتی ہے۔

ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں کہ :

بڑے چچا میں ایک ہیرو کی سی عظمت نظر آتی ہے مگر اس کے دوسرے پہلو پر غور کرنا ضروری ہے۔ ان کے متعلقین بھی ہیں ان کا خیال رکھنا، گھر کی حالت کو بد سے بدتر کی طرف جانے سے روکنا بھی ان کا فرض ہے انھوں نے دوکان اسرار میاں کے سپرد کر رکھی ہے جو ان کے باپ کی ناجائز اولاد ہے۔ سب ان کی صورت سے جلتے ہیں صرف عالیہ کو ان پر ترس آتا ہے۔

المختصر جہاں بڑے چچا ایک بلند کردار کا نمونہ پیش کرتے ہیں وہاں ان کے کردار کا یہ کمزور پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ وہ اپنی گھریلو ذمہ داریوں کو کماتھا چورا نہیں کرتے۔

ان کی بیوی بھی دوسری عورتوں کے مقابلے میں بلند نظر آتی ہیں وہ اپنے میاں کی صحیح رفیقہ حیات ہیں۔

اسرار میاں ایک قابلِ رحم انسان کی حیثیت سے پیش کئے جاتے ہیں انھیں وجود میں لانے کا ذمہ دار وہی شخص ہے جو بڑے چچا کا باپ اور عالیہ اور چھٹی کا دادا کہلاتا ہے۔ جائز اولاد عزت کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہے۔ ناجائز اولاد خدا اپنے گھر میں بھی نہ کر دے جیسی عزت بھی حاصل نہیں کر پاتی۔ اسرار میاں جاگیردارانہ نظام پر ایک جیتا جاگتا طنز ہیں۔ ان کی خاموشی اور ضبط میں ان کا سب سے بڑا انتقام ہے۔

عالیہ کا کردار دراصل کہانی کو آگے بڑھانے اور قائم رکھنے کا ذریعہ ہے وہ وقت سے پہلے بالغ اور با شعور ہو جاتی ہے اس کا شعور ہی اس کی مشقت اور نا کامیوں کا باعث ہے۔

گھر میں بڑے چچا کی حقیقی ہمدرد اور ان کی فطرت کا سب سے زیادہ عکس قبول کرنے والی وہی ہے جمیل کی شادی تہمینہ سے ہونے والی تھی۔ اس کے بعد جمیل نے چھٹی میں دلی چسپی یعنی شرمع کی۔ ایک بار اسے چوم بھی لیا تھا۔ عالیہ کے آنے کے بعد اس کی توجہ

عالیہ کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ چھٹی اس سے جل جاتی ہے۔ وہ ہمیشہ یا عالیہ کی طرح مضطرب نہ نہیں جانتی۔ وہ مجسم حسرات ہے۔ جوانی اور طرازی اس کے ریشے ریشے میں سائی ہوئی وہ انتقاماً منظور سے محبت کرنا شروع کر دیتی ہے۔ بعد میں اس کی شادی ہو جاتی ہے وہ اپنی ساس کی پٹائی کر کے گھرا جاتی ہے۔ اس کا شہر پاکستان چلا جاتا ہے۔ اسے طلاق ہو جاتی ہے اور وہ جمیل سے شادی کر لیتی ہے بڑے چھپا چھپا اصولوں پر قربان ہو جلتے ہیں۔

تقسیم کے بعد وہ پنڈت نہرو سے ملے جلے تھے کہ ایک فرقہ پرست ہندو نے انھیں مار دیا۔ ان کی مریت گویا کانگریسی مسلمان کا بھج ہے۔

جمیل کے کردار میں کوئی جاذبیت نہیں، وہ ایک عام نوجوان کی مانند ہے جو ہر نوجوان لڑکی کی طرف مائل ہوتا ہے اس کی ذہنی سطح بھی بہت معمولی ہے، وہ عالیہ کے شایان شان نہیں تھا۔ اس کا مقام تو شوخ۔ بے باک اور تیز دھڑا چھٹی ہی تھی۔ چھٹی اس ناول کا سب سے زیادہ جاندار کردار ہے وہ بڑے چھپا تک سے نہیں چوکتی۔ وہ بڑی منہ پھوٹ ہے، وہ اپنے سر نیلے بہن بھائیوں کو "پتے" کہہ کر پکارتی ہے۔ وہ جاہل ہے۔ یہ جہالت اس کے لئے بڑی مفید ثابت ہوتی ہے۔ جہاں عالیہ حساس اور با شعور ہے وہاں چھٹی جاہل منہ پھوٹ اور بے باک ہے طبائع کا یہی اختلاف ان کی فطرت و شکست کا ذمہ دار ہوتا ہے۔

بحیثیت مجموعی "آنگن" اردو کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔



ڈاکٹر فاروقی اردو کے سب سے زیادہ با شعور ناول نویس ہیں وہ اس برصغیر میں اردو ناول کے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ انہوں نے یوروپین ادب امریکن ناول کو عرف پڑھا ہی نہیں ہے بلکہ بغور مطالعہ کیا ہے۔ ناول کے فن سے متعلق یورپ کی تمام اہم تنقیدیں ان کی نظر سے گزر چکی ہیں۔ ان کا حافظہ بھی بڑا قوی ہے۔ وہ کئی یورپی زبانیں جانتے ہیں اور براہ راست یعنی اصل زبان میں کتابوں کو بخوبی سمجھ لیتے ہیں۔ انہوں نے پہلے ناول پر تنقیدیں لکھیں۔ سب سے پہلے تو فن پر ایک کتاب لکھی جو آج بھی سب سے زیادہ وقیع سمجھی جاتی ہے اس کے بعد ان کا اولین ناول ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کو ہر جگہ پسند کیا گیا۔ اسے آج بھی دل چسپی کے ساتھ پڑھا جاتا ہے یہ عجیب بات ہے کہ با شعور قاری کے ساتھ ساتھ معمولی پڑھے لکھے بھی اسے پسند کرتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب نے لکھا ہے:

"میں تنقید اس طرح کرتا ہوں جس کوئی مٹی کی ہنڈیاں بنانے والا ہنڈیا بننے کی ترکیبوں پر غور کرنے لگے۔"

گویا وہ ناول نگار پہلے ہیں اور اپنے فنی مشاہدات کو اپنی تنقیدوں میں بیان کرتے ہیں۔ مجھ اس قول سے اتفاق نہیں ہے میں انھیں ناول کا نقاد پہلے اور ناول نگار بعد کو مانتا ہوں۔ ان کی نقادیت کی رد سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے۔

سردار صاحب نے بھی لکھا تھا کہ یہ ناول (یعنی شام اودھ) انھوں نے آشنائے فن ہو کر لکھا ہے۔ فن کا اعلیٰ نمونہ جہاں شام اودھ ہے وہاں وہ درسم آشنائی بھی ہے۔ مگر خود ڈاکٹر صاحب کے الفاظ میں پہلی کام یا بے اور دوسری ناکام۔ ناول دراصل ادبی تخلیق ہے۔ اور ہر تخلیق کی طرح اس پر ادیب کا زیادہ قابو نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیق انیسپریشن کے تابع ہوتی ہے، ادیب معلوم ہوتا ہے کہ شام اودھ کا موضوع مہینوں بلکہ سالوں ڈاکٹر صاحب کے ذہن میں گونجتا رہا۔ اس کی کہانی کے تار و پود سمجھو اور سمجھتے ہے۔ تخلیق ان میں تراش تراش کرتی رہی۔ اس طرح "شام اودھ" نے خود اپنے آپ کو لکھوایا۔ "رہ درسم" ڈاکٹر صاحب نے اراداً لکھی ہے۔ فنی کارنامہ فطری ارتح کی پیداوار ہوتا ہے۔ فزائشی چیز طبیعت پر زور دے کر لکھی جاتی ہے لہذا دونوں کے مرتبوں میں فرق ہونا لازمی بات ہے۔



ڈاکٹر صاحب نے لکھنے کے سہ کے طور پر ایک ناول پانچ جلدوں میں لکھا ہے۔ یہ دراصل انہوں نے اردو میں ایک نیا تجربہ پیش کیا ہے اسے صحیح معنوں میں ڈرامائی ناول کی مثال کہہ سکتے ہیں۔ ڈرامہ کے پانچ ایکٹ کی طرح اس کی پانچ جلدیں ہیں پانچ خاندان ہیں۔ پانچ افراد ہیں۔ ہر جلد میں پانچ ابواب ہیں۔ اس کی ابھی صرف تین جلدیں شائع ہوئی ہیں۔ ان میں ڈاکٹر صاحب خود بہت نمایاں ہو گئے ہیں۔ خصوصاً "رخسخت اسے زنداں" میں۔ اس کے عارف خود ڈاکٹر صاحب ہیں جو بار بار پاکستان آتے ہیں اور واپس چلے جاتے ہیں۔

وہ ہندوستان کو زنداں تصور کر کے پاکستان آئے اسے بھی انہوں نے زنداں ہی پایا۔ یہاں انہیں بڑی تکنیکوں کا سامنا کرنا پڑا۔ صاحب قسم لکھ کر ہی اپنی بھر اس نکال سکتا ہے اس طرح یہ ناول خود سوانحی (AUTOBIOGRAPHY) زیادہ ہے اس قسم کی کہانیاں زخم مندمل ہو جانے کے بعد لکھی جاتی تو بہتر ہوتی ہیں۔ جب آدمی خود اپنا ناقہ بھی بن سکے بلندی پر کھڑے ہو کر اپنے کردار پر بھی نظر ڈال سکے۔ تازہ دکھوں کے بیان میں جھٹلاہٹ اور غصہ فتنی کا رنامہ کو ضعف پہنچاتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب کا ایک اور اہم ناول "سنگم" شائع ہوا ہے۔ آگ کا دریائے کی طرح یہ بھی (SYMBOLIC) اشارتی ناول ہے اور اور لینڈ کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔ قرۃ العین نے دائرہ ڈھائی ہزار سال تک پھیلایا تھا۔ ڈاکٹر فاروقی محمود غزنوی کی آمد سے ابتداء کرتے ہیں۔ انہوں نے تہذیبوں کے اتار چڑھاؤ۔ کش مکش اور اتصال کو بڑے اختصار اور عمدگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ اس کا ہیرو ابن مسلم ہے جو پاکستان بننے تک مسلم علی خاں بن جاتے ہیں۔ اس کی ہیروئن اما پاروتی ہے یہ ہندوستانی عورت کا اشتہ ہے۔ مسلم کے اور اس کے تعلقات مختلف ادوار میں بدلتے رہتے ہیں۔

اس کے ابواب کے عنوانات بھی بہت موزوں ہیں۔ یہ ناول اشارتی اور ڈرامائی ناول کا اتمراج پیش کرتا ہے اور اس طرح اردو میں اپنی نوعیت کی منفرد مثال قرار پاتا ہے۔



عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" بھی انعام یافتہ ناول ہے۔ اس کی قصہ روایت کے بارے میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے یہ اختلاف دراصل اس کی طوالت کی بنا پر پیدا ہوا ہے بعض لوگ محض اس کی طوالت سے مرعوب ہو کر اسے عظیم بھی تسلیم کر لیتے ہیں بعض لوگوں کے نزدیک طوالت ہی اس کا عیب ہے دراصل مختصر افسانے کے اس دور میں اتنے طویل ناول کا پڑھنا لکھ توجہ اور عجز سے مطالعہ کرنا بڑا صبر آزمایا کام ہے۔

قصہ کی ابتداء ویسے تو غدر کے زمانے سے ہوتی ہے مگر حقیقتاً یہ اصل قصہ کا صرف پس منظر ہے تاکہ روشن پور کی تاریخ سامنے آجائے۔ اصل قصہ ۱۹۴۷ء سے شروع ہوتا ہے نواب روشن آغلہ کے محل میں ایک دعوت ہو رہی ہے۔ ایاز بیگ اپنے بھتیجے یغم کے ساتھ اس میں شریک ہوتا ہے۔ ایاز بیگ پڑھنا بالکل نہیں جانتا پھر بھی کسی قوم میں انجمن ہے وہ گوکھلے اور اپنی مینٹ کی گفتگو میں حصہ لینے کی جسارت کرتا ہے۔ دعوت میں سیاسی گفتگو ہوتی ہے یہ گفتگو اور گوکھلے اور مینٹ جیسو لوگوں کا تذکرہ اصل قصہ پر کوئی اثر نہیں ڈالتا۔ روشن آغلہ ویسے ہی سرکار پرست رہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے یہاں اس پایہ کے لیڈروں کا جانا اور اس طرح پیش آنا جیسو ان کے قریبی تعلقات ہیں خلاف قیاس نظر آتا ہے۔

اب ذرا اس وقت کی یغم کی عمر کا اندازہ لگائیے پھر اس کی گفتگو حرکات و سکنات۔ عذر اسے اس کا اظہار محبت۔ اسے جرم لین ان تمام باتوں پر غور کیجئے۔ اس کے کچھ عرصہ بعد یغم اپنے آبائی گاؤں روشن پور چلا جاتا ہے وہاں کا شتکاری کرتا ہے ایک آدمی

فصلیں کا ثنا ہے۔ پھر لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لڑائی میں بھرتی ہو جاتا ہے اس وقت اس کی عمر پوری سولہ سال بھی نہیں تھی اب اس دعوت میں اس کی کیا عمر رہی ہوگی، حالانکہ اس تذکرہ کی رو سے وہ اور عذر اخاصے سمجھ دار اور جوان معلوم ہوتے ہیں ۱۴-۱۵ کی عمر میں لڑکے کی کیا حالت ہوتی ہو بڑھتی ہوئی عمر میں اس کے چہرے کے خدو خال کیسے ہو جاتے ہیں۔ اس کی آواز بھرتی ہوئی اور بکھڑی ہو جاتی ہے اس عمر کے لڑکے کی لوگ کس طرح پذیرائی کرتے ہیں اس کا نقشہ ٹیگور نے اپنے ایک افسانے (HOME COMING) میں بڑی عمدگی کے ساتھ کھینچا ہے۔

دعوت میں جس طرح نوجوان لڑکے اور لڑکیاں آپس میں آزادی کے ساتھ ملتے جلتے ہیں۔ تنہائی میں گفتگو کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ سب سے الگ تھلگ نعیم اور عذر کو اتنا موقع بھی مل جاتا ہے کہ وہ اسے چوم بھی سکتا ہے۔ یہ تمام باتیں سلاٹو کی نہیں ہو سکتیں۔ اس زمانے میں مسلمان رُوسا کے گھروں کی تہذیب اور خصوصیات ہی کی یہ نہیں تھی۔

روشن محل کے بعد جب گاؤں کا تذکرہ کیا جاتا ہے وہیں سے ناول میں جان پڑنی شروع ہو جاتی ہے۔ گاؤں کی زندگی، گاؤں والوں کے ایک دوسرے سے تعلقات، گفتگو کا انداز، کاشتکار کے مختلف مشاغل، ہل چلنے سے لے کر کٹائی تک کے مناظر عبداللہ حسین نے انتہائی کام یابی کے ساتھ پیش کئے ہیں۔ سکھوں کا گھرانہ، مسند رنگہ، اس کا بات بات پر گالی دینا، اس کا بھائی جو گند رنگہ، جو گند رنگہ کی بیوی۔ یہ تمام افراد بالکل حقیقی نظر آتے ہیں۔ البتہ قتل کے منظر میں کچھ سبائے شامل ہو گیا ہے جس صفائی سے وہ قتل کر کے موٹ آتے ہیں یہ اُن حالات میں جب اُن لوگوں کو چکر نہ ہونا چاہیے تھا، سمجھ میں نہ آنے والی بات نہیں۔ قتل کا ارتقا قتل۔ یہ تو عام بات ہے مگر اتنی غفلت خلاف قیاس ہے۔

نیاز بیگ کا کردار بھی بڑا حقیقی ہے۔ اس کی دونوں بیویوں کا رویہ۔ اُن کا ہمیشہ لڑتے رہنا۔ مگر نیاز بیگ کی عدم موجودگی میں سگی بہنوں کی طرح رہنا انھیں کافی دلکش بنا دیتا ہے۔ پھر نیاز بیگ کا بدل تین تین دنوں کے یہاں رہنا تھا۔ ساتویں دن کھیت پر پھر رہتا ہے یہ دو شاہیوں کی زندگی کو لعنت کے طور پر پیش کرتا ہے۔

اس کے بعد لڑائی چھڑ جاتی ہے۔ نعیم کو ٹریننگ دے کر شین گن پر متعین کر دیا جاتا ہے۔ لڑائی کے تمام مناظر، کپڑے، بیروں میں پڑاؤ ڈالنا۔ وہاں سپاہیوں کا رات بسر کرنا۔ اُن کی گفتگو۔ لڑائی کے دوران مورچہ بندی۔ ایک دوسرے کے لئے ان کے احساسات، لڑائی کی تصویر یہ تمام باتیں مصنف نے بڑی کام یابی کے ساتھ پیش کی ہیں۔ کاش مصنف نے ان ہی دو مقامات تک اپنے ناول کو محدود رکھا ہوتا مگر وہ تو اسے بقول محمد خالد اختر (PANORAMIC) ناول بنانے پر ٹیلے ہوئے تھے۔

لڑائی کے بعد اپنا ایک بازو کھو کر اور لکڑی کا بازو لگا کر مگر کراس جیت کر نعیم گاؤں آ جاتا ہے۔ وہ سیاست میں دل چسپی لیتا ہے ہشت پسندوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ وہاں نعیم کی ملاقات شبیلا سے ہوتی ہے جو بڑی دلکش اور باہمت عورت ہے۔ وہ نعیم کے ساتھ جانا چاہتی ہے مگر نعیم ہمت ہار جاتا ہے۔ نعیم سیاست کے چکر میں جیل بھی جاتا ہے۔

رہائی کے بعد عذر اسے ملاقات ہوتی ہے۔ مخالفت کے باوجود شادی ہو جاتی ہے۔ عذر کا رویہ انتہائی محبت آمیز رہتا ہے وہ بڑی باہمت، غیرت مند اور خدمت گزار خواتون ہے۔ نعیم اس کے مقابلے میں اپنی تمام طاقت، بہادری، سیاسی خدمات کے باوجود کچھ پت نظر آتا ہے اسی زمانے میں حبلیا نوالہ بلرغ کا حادثہ پیش آتا ہے۔ عذر کے غیرت دلائل پر نعیم اُسے لے کر مٹس رہتا ہے۔ یہ فساد آزادی کا تازہ کر دیتا ہے جب حُسن آراء کی فرمائش پوری کرنے کی خاطر آزاد ترکی کی جانب سے روس سے لڑنے کے لئے جاتا ہے وہاں انھیں کسی کانگریسی سے ملنا چاہیے تھا مگر وہ ایک پھل نیچنے والے سے ملتے ہیں اور اس کے بیانات پر اعتماد کرنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ وہ اس قدر باتوئی ہے کہ انھیں اپنے بچپن کے گھر، ماں باپ کے قتلے سُناتے لگ جاتا ہے۔ ایسے حالات میں جب کہ وہ واحد اور ناگزیر راوی نہیں تھا اس کی بجائے اس سے رہتے ہیں کوئی نمک نظر نہیں آتی۔ نعیم بعد میں اپنا ہیچ سا ہو جاتا ہے۔ ٹھیک ہونے پر وہ ملازمت کر لیتا ہے اور وزارت تعلیم میں انڈر پارٹنری سکریٹری ہو جاتا ہے



تجربہ یہ ہوتا ہے کہ ایسے کانگریسی کو جس کی زمین بھی ضبط ہو چکی ہے، اتنی اونچی ملازمت کیسے مل گئی؟ یہ بات بھی خلاف قیاس ہے۔ روشن آغا جیسو لوگوں کی سفارش بھی ان معاملات میں اثر انداز نہیں ہو سکتی۔

پھر ملک آزاد ہو جاتا ہے۔ سادات کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ بنیم بھی ہجرت کرتا ہے۔ اس کے بھائی علی سے بھی ملاقات ہو جاتی ہے جسے اس نے گھر سے نکال دیا تھا۔ دودھ ان سفر بنیم مارا جاتا ہے۔ عذر اپنے گھر کے لوگوں کے ساتھ پاکستان آ جاتی ہے۔

روشن محل کی عذر۔ پر دیز اور ان کے دوست، خود روشن محل کی فضا پر قرۃ العین حیدر کا کافی اثر ہے یہ لوگ ان کے کرداروں کی طرح ہی گفتگو کرتے ہیں۔ ان کی ذہنی سطح کو بھی ان کے قریب لے جانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس ناول کی ایک بات اور کھٹکتی ہے وہ تذکرہ جنس ہے۔ اس میں جنس کی تفصیلات بھی ہیں اور کھلی کھلی گالیاں بھی۔ ممکن ہے حقیقت نگاری کا تقاضہ پورا کرنے کی خاطر مصنف نے یہ انداز اختیار کیا ہو مگر انھوں نے یہ نہیں سوچا کہ اس طرح ادبیت کا خون ہو جاتا ہے۔ بیان غیر ادبی اور خشن ہو جاتا ہے۔ جو گندہ سنگھ کی بیوی کا اپنی ساس سے یہ کہنا کہ اپنے بیٹوں کو کھانے کو کم دیا کرتوں کی طرح ہر وقت پیچھے پڑے رہتے ہیں خلاف قیاس نظر آتا ہے۔

مصنف نے اسے بڑی محنت سے لکھا ہے اگر وہ اسے زیادہ نہ پھیلاتے۔ سیاست کو بیچ میں نہ گھیرتے تو یقیناً اس کا مرتبہ کافی بلند ہوتا۔ مگر سیاست کا ذکر کیوں نہ آتا جب کہ دوسرے ناولوں میں آرہا ہے۔ مصنف کسی سے ہتھیائیکوں ہے! مصنف میں ناول نگاری کی صلاحیت تو ضرور ہے مگر ناول نگاری کا سلیقہ نہیں ہے۔

ان خامیوں کے باوجود یہ اس دور کے اچھے ناولوں میں شمار ہونے کے لائق ہے۔



رضیہ فیض احمد کا ناول ان ضخیم ناولوں کے مقابلے میں ناولٹ سا نظر آتا ہے۔ مختصر کینوس کی بنا پر انھیں بڑی آسانیاں ہو سکتی تھیں مگر مصنف میں ناول نگاری کی صلاحیت ہی نہیں ہے۔ وہ افسانے اچھے لکھ سکتی ہیں۔ انھوں نے پاکستان کے مختلف مقامات کی سیاحت کی ہے انھوں نے ان معلومات کو اپنے قارئین تک پہنچانا چاہا اس طرح یہ ناول وجود میں آگیا مگر ناول کا نام دینے کے باوجود یہ سفر نامہ سا لگتا ہے۔ شمس باجی اور ان کے شوہر سیاح ہیں۔ دوڑاں افسانہ نویس ہیں۔ ناول کی ہیروئن صبا بھی افسانہ نویس بن جاتی ہے گویا یہ سب مصنف کی صفوی اولاد ہیں۔

اس میں طویل خطوط بھی ہیں۔ پہلا خط قبلانے اپنی عزیز بہیلی عذر کو لکھا جو ابتدائی سطر سے لے کر صفحہ ۱۷ تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں مکالمے بھی ہیں۔ بالکل حقیقی رنگ میں (INVERTED COMMA) میں ایسا خط حقیقی زندگی میں شاید ہی کوئی لکھتا ہو۔

اسی طرح کا ایک خط آخر میں عام بھی لکھا ہے جو صفحہ ۲۴۶ سے صفحہ ۲۴۷ تک پھیلا ہوا ہے۔

اسد کی والدہ اور بھائی بھادج بہت ہی سادہ، بلکہ غریبی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ اس کے برخلاف اسد کے ٹھاٹھ باٹ یہ ظاہر کر رہے ہیں کہ وہ خاندانی رئیس ہے۔ اس کی آمدنی بہت ہی معقول ہے، وہ کونیشہ کے شاندار ہوٹل "چشتان" میں مقیم ہے جہاں جگر ملی سیلج آکر ٹھہرتے رہتے ہیں۔ اس کے کمرے آراستہ و پیرستہ ہیں۔ وہ صرف سروے آفیسر ہے اس کی تنخواہ اس ٹھاٹھ باٹ کی تحمل نہیں ہو سکتی۔

صبا اپنی پچھلی زندگی کے واقعات اسد کو سناتی ہے۔ یہ واقعات دل چسپ ہیں۔ اس کا جیتا جاگتا ماضی اس کی آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ کہانی بھی خاصی طویل ہے۔ صفحہ ۹۰ سے شروع ہو کر صفحہ ۱۵۲ پر جا کر ختم ہوتی ہے اس میں شاہد باجی کا تذکرہ خاص اہمیت رکھتا ہے وہ صبا کا آئیڈیل ہیں۔ ان کی موت خدیجہ مستند کے "آننگن" میں عالیہ کی بہن ہمنیہ کی موت سے ملتی جلتی ہے اس کے تیار بابا کی اصل پرستی میں بھی عالیہ کے بڑے چچا کے بلند سیاسی اصولوں کی جھلک نظر آتی ہے۔

قہانے جس ریاستی اسکول میں تعلیم پائی تھی اس کی استانیوں کا نقشہ بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے خاص طور پر ہیڈ مٹرس کا کردار بڑا دلکش اور بلند ہے وہ مثالی قسم کی استانی منظر آتی ہیں۔ وقتی سیاست سے بالاتر اور نہایت اعلیٰ درجے کی منظم قہانے کا ایسا ابا اتنے اصول پرست ہیں کہ وہ اپنے نالائق لڑکے کو اپنے پرچے میں فیل کر دیتے ہیں یہ بات ان کے کردار کو ابھار تو ضرور دیتی ہے مگر مصنفہ یہ سوئی سی بات بھی نہیں جانتیں کہ باپ اپنے بیٹے کا متحن نہیں ہو سکتا۔ فری میں سیر کا منظر محض سفر نامہ قسم کا ہے اور سنسنی خیز سا معلوم ہوتا ہے۔ مصنفہ نے لکھا ہے: "سیاحت میں ایک فائدہ یہ ہے کہ افسانوں کے لئے نئے نئے موضوع مل جاتے ہیں" شاید یہ ناول ایسی ہی سیاحت کا نتیجہ ہے۔

فطرتاً اسد اور صبا میں بہت فرق بلکہ تضاد ہے۔ اسد شائش پسند اور بدگمان ہے۔ صبا مزاج کی سادہ۔ نرم دل اور مستقل مزاج ہے اس کے برخلاف اسد سرد و جھڑبالی ہے۔ اسد عیشِ امروز کا قائل ہے۔ صبا و فاشلاد بیوی ہے۔ وہ بہت ذہین ہے۔ اس کے باوجود چند ملاقاتوں میں ہی وہ اسد پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

ہوٹل کے کوارٹروں میں رہنے والے غریب لوگوں کی زندگی۔ ان کے تعصبات۔ توہم پرستی وغیرہ کا نقشہ بہت اچھا ہے۔ اس ہوٹل کے رہنے والے میڈم۔ ڈبل روٹی اور بیگم گرامفون ہادی عام عورتوں کی اچھی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کا تذکرہ مزاحیہ بیان کا حق ادا کر دیتا ہے۔ جھیل کے مشاعرے کا منظر بھی سفر نامے کی قبیل میں ہی آتا ہے۔

صبا کی سہیلی عذرا جے وہ طویل خط لکھ کر اپنا راز دار بناتی ہے بہت دلکش کردار ہے اس کی خوب صورت آپا اس کے شوہر شاہد سے محبت کرتی ہے، وہ اسے جانتی ہے۔ گھر کا سارا کام اور بچوں کی دیکھ بھال اپنے فتنے لے لیتی ہے اور آرائش۔ خرید و فروخت، برج کا کھیل یہ اس نے اپنی آپا پر چھوڑ دیلے اس سلسلہ میں اس کا ضبط نہ تو انی کردار کے منافی نظر آتا ہے اس کے باوجود اس کا کردار کافی بلند اور دلکش نظر آتا ہے۔ صبا اور عذرا ایک دوسرے کی رازدار ہیں۔ ان کی گفتگو سے ان کی فطرت کے کئی گوشے اجاگر ہوتے ہیں۔

صبا کی سہیلی رومینہ اسد کا مٹھی ہے۔ اسد کے ساتھ اس کا فلرٹ کرنا دونوں کے گھٹیا پن کو ظاہر کرتا ہے۔ شمسہ باجی کے بھائی عامر جو آخرد میں نمودار ہوتا ہے (SIDBED) کا رول ادا کرتا ہے۔ اس کے کردار میں کوئی دلکشی نہیں۔ وہ آڑے وقت میں پریشان حال صبا کے کام آتا ہے۔ اس سے محبت کرتا ہے۔ مطلقہ عورت سے شادی کی پیش کش کرتا ہے۔ مگر وہ بے جان سا کردار ثابت ہوتا ہے وہ ہمیشہ دل سے مشورہ کرتا ہے بلکہ ایسے جیسو ڈرامہ کے کردار خود کلامی میں مبتلا ہوتے ہیں۔

صبا کو بھی مثالی عورت ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے، دیگر اوصاف کے ساتھ ساتھ اُسے اُردو سے بھی دل چسپی ہے وہ اُردو نوٹورٹی قلم میں چندہ بھی دیتی ہے۔ ڈھائی سو روپے کی مثال فقیر کو دیدیتی ہے پھر وہی فقیر اتفاق سے جیل سے بھاگ کر اس کے یہاں پناہ لینا چاہتا ہے۔ یہ مناظر فلمی نوعیت کے ہیں۔

اس کا نام بھی فلمی انداز پر رکھا گیا ہے۔ صبا آخر میں کہتی ہے: "میں تھک چکی ہوں۔ میرے پاؤں میں چھالے ہیں۔ میں آپ کا ساتھ نہیں دے سکوں گی۔ اس طرح اس کا نام "آبلہ پا" قرار پاتا ہے۔ اسد کو بڑی سے بڑی محبت تھی۔ یہ معلوم ہوئے پر کہ وہ اس کا نہیں بلکہ اس کے دوست کی اولاد ہے وہ اتنا مشتعل ہو جاتا ہے گراے مار ڈالتا ہے۔ یہ قطعی خلاف قیاس ہے۔ پالے ہوئے جانور سے بھی محبت ہو جاتی ہے پھر بوبی تو بڑا پیارا بچہ تھا۔ اسد کہتا ہی ہے رحم ہو مگر اس کا یہ رویہ قرین قیاس قرار نہیں پاتا۔ یہ ناول بہت ہی معمولی درجہ کا ہے۔



# داستان اور داستانیں

ڈاکٹر فنان فچٹوری

داستان کا لفظ بڑا اہم گیر ہے اور ادبی داستانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔ اردو فارسی میں تو خیر کہانی قصہ یا فسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنی میں استعمال کئے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنی الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اردو میں بھی ان کے معنی میں فرق کیا جانے لگا ہے یوں ہم انگریزی *Fiction* کا ترجمہ فسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں یہ اعتبار معنی اس کی کئی قسمیں ہیں۔ یہ افسانے اپنی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر اردو کے لفظ "قصہ" کو انگریزی کے لفظ *Tale* کے مترادف خیال کریں تو اس لحاظ سے قصہ اس قسم کی کہانی کو کہیں گے جس میں بالعموم فرضی اور خیالی واقعات کو بیان کیا گیا ہو اور بظاہر ان کا ہماری دوزمرہ کی زندگی کو کوئی تعلق نہ ہو۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلاؤ کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ان میں کسی اصلاحی تحریک یا فلسفیانہ انداز فکر کی تلاش بے سود ہوگی۔ یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر ان قصوں کے ضمن میں کوئی اصلاحی مقصد بھی حاصل ہو جائے۔ انگریزی کی دوسری قسم *Parable* ہے جو اردو میں علامتی یا تمثیلی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس قسم کی کہانیوں کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کی ظاہری صورتوں کا معنی سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کی تہ میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیاں کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ فارسی میں مثنوی معنوی کی بعض حکایات اور بوستان سعدی کے کچھ منظوم قصے اور اردو میں وصال العشاقین (سب رس منظوم) اسی قبیل کی منظوم کہانیاں ہیں۔ مولانا عیالماجد دیار آبادی صاحب نے قصہ گل بکاؤلی کے باطن میں بھی بعض عارفانہ حقائق و متصوفانہ نکات کو پوشیدہ بتایا ہے اس لحاظ سے اس کے نثری قصے کو بھی تمثیلی خیال کرنا چاہیے لیکن چونکہ نسیم نے نثری قصے کے متصوفانہ خیالات و نکات سے سروکار نہیں رکھا بلکہ صرف نفس قصہ کو نظم کر دیا ہے۔ اس لئے گھڑا نسیم پر تمثیلی قصے کا اطلاق نہیں ہوتا ہے

کہانی کی تیسری قسم وہ ہے جسے انگریزی میں فیبیل *Fable* کہتے ہیں اور معنوی اعتبار سے اس قصہ *Tale* اور تمثیل *Parable* کا ترکیب خیال کرنا چاہیے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ان کہانیوں میں فرضی انسانی کردار بھی کام کرتے ہیں اور ب اوقات غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے بعض لوگ اس قسم کی کہانیوں کو اردو میں حیوانی کہانیوں کا نام دیتے ہیں لیکن یہ اصطلاح *Fable* کے معنی کا احاطہ نہیں کرتی

۱۷ برگ گل کراچی ص ۲ شماره ۲ ۵۳-۵۴ مضمون گل بکاؤلی گھڑا نسیم و ترائے شوق کا نقابی مطالعہ  
پروفیسر حبیب اللہ غنصفر۔

اس قسم کی کہانیوں میں بھی کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ حکایات لقمان کا شمار ایسے ہی قصوں میں ہوتا ہے۔ فارسی میں منطق الطیر اور اردو میں طوطی نامہ و پچھی نامہ اس قسم کے قصوں کی واضح مثالیں ہیں۔

چوتھی قسم کی وہ کہانیاں ہیں جنہیں انگریزی میں رومانس Romance کہتے ہیں۔ اردو میں Romance کہنے کے لئے بھی کوئی اصطلاح متعین نہیں ہوئی۔ پھر بھی کہانی پر کام کرنے والے بعض ناقدین و محققین نے چونکہ اس قسم کے قہے کو رومان کا نام دیا ہے اس لئے ہم بھی اس جگہ انگریزی رومانس کہنے کے لئے "رومان" کا لفظ بطور اصطلاح استعمال کریں گے۔ کہانیوں میں رومان یا رومانس شاید سب سے اہم اور سب سے زیادہ وسیع معنوں کا حامل ہے اور اس کے حدود میں عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات داخل ہو جاتے ہیں۔ رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالعموم کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ناول کے طرز پر کسی منظم پلاٹ کو داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رومان میں المیہ و طریقہ دونوں قسم کے واقعات سے واسطہ پڑتا ہے لیکن یہ عناصر ایک دوسرے سے اس طرح غلط ملط ہوتے ہیں کہ ان پر المیہ یا طریقہ کا حکم لگانا مشکل ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ رومان قہہ دوسرے اقسام قصص کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتا ہے اس میں ایک مرکزی قہہ ضرور ہو گا لیکن اس قہے کے ماتحت اور بہت سے چھوٹے چھوٹے قہے گردش کرنے لگتے ہیں۔ عشق۔ مذہب اور جنگ رومان کے اہم عناصر ہیں اور کوئی رومانی قہہ ان محدود امور سے بے وجود میں نہیں آ سکتا۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں مافوق فطرت عناصر کو غیر معمولی دخل ہوتا ہے۔ گویا رومان میں منطقی استدلال اور تاریخی واقعات کے مقابلے میں شاعرانہ تخیلات و بعید از قیاس واقعات کا رنگ زیادہ گہرا ہوتا ہے چنانچہ انگریزی ادب کی تاریخوں میں رومان Romance کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے کہ

"By Romance we mean a tale dealing with (a) extraordinary and often extravagant adventures and not with real & familiar life (b) mysterious or marvellous and supernatural"

پروفیسر فارغین "رومان" کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"(۱) رومان ایک منظم کہانی یا نثری قہہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا راہبر بناتا ہے۔

(۲) رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دل چسپی سے سنا اور پڑھا جاتا ہے۔

(۳) رومان ایک کہانی ہے جس کا آغاز تاریخی۔ نیم تاریخی یا روایتی واقعات ہوں اور جس میں جسرات۔ مردانگی اور دلیری کے

جستار نگیز قہے ہوں۔

(۴) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد سرتاسر غیر فطری واقعات و عناصر پر ہو اور کبھی غیر معمولی کارناموں پر جو ہمارے

مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

(۵) رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات و حوادث فستوں کو بنانے لگاٹنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی



کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھو لگتا ہے۔

(۶) رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردِ عمل کی کہانی ہے جہاں تخیل کے پیدائے ہوئے حالات تھمیل کی آغوش میں پرورش پاتے ہوئے کردار کے مزاج و فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

(۷) مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمولی کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ و پُر اسرار اور حقیقی کے بجائے تھمیل پر زور دیتی ہے اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے بحت نہیں، بلکہ تخیل و تصور کی تخلیق کی ہوئی رنگین نقاشی سے تعلق و وابستگی رکھتی ہے۔

یہ ساری خصوصیات کم و بیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جو اردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے لیکن یہ لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع و ہم گیر ہے۔

جہاں تک اردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو، یہ قصہ خواہ اگہر ہو یا قصہ در قصہ، اور خواہ زندگی کے کسی شخص سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تھمیل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعات یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن نزدیک کا نہیں دور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے داستان میں سامنے کے کرداروں سے حسن نہیں پیدا ہوتا، بلکہ اس کو جاننا نہ ملنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسے خیالی تاروں سے بنایا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں، بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار و واقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ اعتراض ناول یا افسانے پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین داستان میں تو قصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے کہ اگر دیکھی ہوئی جگہوں، معمولی چیزوں اور جلتے پھلتے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔ داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے یہ دوری دو قسم کی ہوتی ہے زمانی و مکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دوری پائی جاتی ہے۔ یہ دوری بہت سی بُرائیوں پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ دوری سے حسن میں اضافہ ہوتا ہے اسی وجہ سے داستانوں میں گھنٹوں، دلی، الہ آباد اور کلکتہ کے ذکر کے بدلے ختن، یمن، قسطنطنیہ، روم اور دمشق کا بیان ہوتا ہے۔ اگر ان شہروں کا ذکر نہ ہوتا پھر تخیل کی مدد سے نئے شہرئے ممالک پیدا کئے جاتے ہیں غرض داستان کا پلاٹ قرب و حال کے واقعات سے نہیں بلکہ دوری و ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے لیکن جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے داستان کا پلاٹ ناول اور افسانے کی طرح منظم یا سلجھا ہوا نہیں ہوتا۔ یہ چیز داستان کے پلاٹ کے لئے ضروری نہیں ہے داستان کے پلاٹ کی پیچیدگی اور اُبھار و اس کا عیب نہیں، بلکہ حسن ہے۔ واقعات کی بے ربطی داستان کی فضا میں دلکشی و تاثیر کے اثر پر پیا کر نے میں مدد دیتی ہے۔ واقعات کے انتشار سے وہ استعجاب انگیز اور حیرت زافضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت داستانیں دوسرا صنان سخن سے ممتاز خیال کی جاتی ہیں۔

داستان کی دوسری فنی خصوصیت اس کی طوالت ہے۔ اگہرے اور مختصر قیے کو فنی حیثیت سے داستان کا نام دینا مناسب نہیں ہے۔ اس میں قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ کا ہونا ضروری ہے۔ داستان کو طول دینے کے لئے فن کار مرکزی داستان کو ضمنی داستانوں کی مدد سے ٹھہرائے رکھتا ہے لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ یہ ٹھہراؤ سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گذرتا بلکہ اس سے وہی لطف و حظ محسوس

ہونے کے لیے بار بار بننے پلنے اس نے داستان طراز نئے نئے واقعات و مہمات اس طور پر سامنے لاتا رہتا ہے کہ سننے والے قصہ کو اُگلنے کے بجائے اس کے زخم ہونے کی دُعا میں مانگتے رہتے ہیں۔ مرکزی قصہ کو طول دینے کے لیے جو ضمنی قصے ان میں لائے جاتے ہیں ان کے موضوعات کچھ ایسے متنوع ہوتے ہیں کہ سننے والے کی دل چسپی کسی مقام پر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بعض قصے مافوق فطرت کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کر سکتے ہیں۔ بعض میں بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے کچھ ضمنی کہانیاں حادثات اور مہلک جنگوں کی تفصیلات پر مشتمل ہوں گی بعض کی فضا انتہائی وحشت ناک اور پراسرار ہوگی۔ بعض کہانیوں میں جانوروں اور پرندوں کے ذریعے حیرت انگیز فضا پیدا کی جائے گی اور بعض قصوں میں عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر سامنے آئیں گے۔ غرضیکہ داستان میں رنگارنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے وہ مرکزی قصے کا پلاٹ بالعموم مختصر اور سپاٹ ہوتا ہے مثلاً اکثر داستانوں کا مرکزی پلاٹ اس انداز کا ہوگا:

ایک بادشاہ تھا۔ اس کے کوئی اولاد نہ تھی۔ آخری عمر میں ایک بیٹا پیدا ہوا۔ شہزادے کو بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا جوان ہونے پر وہ کسی نادیدہ محبوب پر عاشق ہو گیا اور صرف تصویر کی مدد سے اس کی تلاش میں نکلا۔ یا ایسا ہو کہ شہزادے کو کوئی مافوق قوت ملے اور وہ اس کے بعد شہزادہ کسی اور کے دام محبت میں گرفتار ہوا۔ حصول مقصد کے لئے اس نے تن من دھن کی ہاری لگادی۔ حادثات و مہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوا۔ جنگ و جدال، قتل و غارت کے سمر کے ہوئے۔ آڑے وقتوں میں مافوق قوتوں نے سہارا دیا آخر تمام سمر کے سر ہو گئے۔ میدان شہزادے کے ہاتھ رہا اور آخری ایام عیش و راحت میں بسر ہوئے۔

عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق و محبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے۔ اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دل چسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے اس لئے صرف اردو ادب میں نہیں بلکہ دنیائے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو عشقیہ داستان سے خالی ہوں۔ حتیٰ کہ رزمیہ نظمیں، جن کا اصل مقصد بہادری اور سوراوؤں کے کارناموں کی نمائش ہوتی ہے عشق کی کرشمہ سازوں سے مبرا نہیں ہیں عشق و محبت کی شمولیت سے جو خاص فائدے ہیں۔ اول یہ کہ اس سے داستان میں رنگینی، دلچسپی کے ساتھ ساتھ

خوف و جا۔ غم و خوشی، جاں سپاری و خودکشی، مقاومت و مجاہدیت، رنگارنگ موضوعات پیدا ہو جاتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت اصل داستان کو دیر تک ٹھہرنے اور طول دینے میں مدد ملتی ہے۔ کیونکہ عشق کی ہم آسانی سے سر نہیں ہوتی اور نہ ایسا ہونا چاہیے و نہ داستان وہیں ختم ہو جائے گی۔ اس لئے حصول مطلب میں روڑے اٹکانا ضروری ہے خود محشوق یا اس کے والدین عاشق کے سامنے ایسی شرطیں پیش کرتے ہیں جن کا پورا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے غیر معمولی جسارت، طاقت اور دھمکت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یا کوئی واقعہ ایسا پیش آجاتا ہے کہ عاشق و محشوق جدا ہو جاتے ہیں اور عاشق برسوں محبوب کی تلاش میں مارا پھرتا ہے غرض عشق کا عنصر مختلف طریقوں سے داستان میں چارچاند لگاتا ہے اور اسے داستان کے ترکیبی عناصر سے الگ نہیں کر سکتے۔

داستان کے ترکیبی عناصر میں مافوق فطرت عنصر کی شمولیت اور اس کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا داستانوں میں اس عنصر کا دخل ضروری نہ ہو پھر بھی دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو مافوق



فطرت سے خالی ہوں۔ اردو کے بعض ناقدین داستانوں میں مافوق فطرت عناصر کے مقبول کو مدوح خیال نہیں کرتے۔ خود مولانا حسامی نے منظوم داستانوں کے لئے اہم شرط یہ لگائی ہے کہ جو قصہ شہنوی میں بیان کیا جائے اس کی مینا و ناممکن اور فوق الطاق باتوں پر نہ رکھی جائے۔ اگرچہ مقبول اور کہا نیوں میں ایسی باتیں بیان کرنے کا دستور صرف ایشیا میں بلکہ کم و بیش تمام دنیا میں قدیم سے چلا آتا ہے جب تک انسان کا علم محدود تھا ایسی باتوں کا اثر لوگوں کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور ان پر غنسی آتی ہے۔ اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور بعض اس کے کہ ان کے کچھ تعجب پیدا ہو۔ شاعر کی طاقت اور سادہ لوحی معلوم ہوتی ہے ملے عالی کا یہ نقطہ نگاہ انتہا پسندانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی علمی دنیا میں مافوق فطرت کسی کے لئے حیرت کا سبب نہیں بن سکتے اس لئے کہ جدید علم وحکمت کی ایجادات و انکشافات اور سائنسی افسانوی ادب نے مافوق فطرت سے بھی زیادہ حیرت انگیز نقصاں ہمیں مانوس کر دیا ہے لیکن داستانوں میں مافوق فطرت کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے نہیں کیا جانا، بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے، ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کی مشکلات کو حل کرنے میں مدد دی جاتی ہے۔ آج کی سائنسی دنیا میں مافوق فطرت کی اہمیت نہ ہی لیکن انسان کی اس نفسیات کو بھولنا چاہیے کہ مافوق فطرت سے وابستگی اس کی فطرت میں ہے۔ انسان ہمیشہ سے ایملان بالغیب کا قائل ہے اور دیکھتے زیادہ شہید اور شہیدہ سے زیادہ ناویدہ چیزوں کا شہیدانی ہے۔ طلسم جادو، ٹولکا، دیو، پری، بھوت، پلید کے قصے نہیں بہت پہلے ہیں یہ چیزیں مشرق و مغرب دونوں میں یکساں مقبول رہی ہیں۔

شاعری اور ادب سے قطع نظر دیکھتے کسی قوم اور کسی ملک کی عملی زندگی مافوق فطرت کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روایتیں ملیں گی اور ان کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی شخص عقلی اور فطری طور پر انہیں تسلیم نہ کرے۔ ان عناصر کی مقبولیت و وسعت اثر کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو گا کہ مذہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ وید، بھگوت گیتا، پران، انجیل، توریت، قرآن، زبور اور اوستا سب میں مافوق قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی اور ہرچہ پوچھو تو انہیں نہ ہی کتابوں کے توسط سے انسان کے وہم و گمان نے یقین کی صورت اختیار کی اور نہ رقصہ رقصہ قوتیں انسان کی عملی زندگی کا جزو ایمان بن گئیں۔ ہم شعوری طور پر خواہ ان کے اثرات سے انکار کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر ہمارے حواس و ذہن پر وہ کسی نہ کسی طور پر مسلط ہیں۔ ان کا وجود ہوتا ہے لیکن قدیم روایات کے توسط سے ہم نے ان کے وجود کو ذہنی طور پر قبول کر لیا ہے۔ ”عشق“ اور ”آب حیات“ کس کے ہاتھ لگے ہیں لیکن ان کا نام روایت کی بدولت وجود کی حیثیت رکھتا ہے ہم ان ناموں سے ایسا متاثر ہوتے ہیں گویا دوسرا سچ موجود ہیں۔ یہی حال مافوق فطرت قوتوں کا ہے ان کے وجود سے انکار کے باوجود ہم ان سے متاثر ہوتے ہیں اس لئے جو لوگ مافوق فطرت عنصر کے دخل کو ادب میں لایعنی خیال کرتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش انسانی نفسیات کے منافی ہے پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آج ہم جنہیں اپنی نارسائی ذہن کی بدولت مافوق فطرت طاقت کا نام دیتے ہیں وہ کسی بعید ترین زمانے میں حقیقت رہی ہو اور صرف اپنی لاعلمی کی بناء پر ان کارناموں کو انسان کے بجائے مافوق قوت کے کارنامے خیال کرتے ہوں۔ پُرانے زمانے کا اڑن کھٹولا ہمیں حیرت و استعجاب میں ڈال دیتا ہے لیکن آج ہم اپنی آنکھ سے انسان کو فضا میں اڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہمیں کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ ممکن ہے مستقبل بعید کے انسان کے لئے آج کی بعض ایجادیں مثلاً ریڈیو، ٹیلی فون، تار لکھی

مثلی و تین اور ہوائی جہاز اور اس قسم کی دوسری چیزیں مافوق فطرت کے کارنامے خیال کئے جائیں اس لئے اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگذاریوں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اول تو مافوق فطرت قوتوں کا وجود ہماری مذہبی کتابوں سے ثابت ہے دوسرے یہ بھی ممکن ہے کہ کسی زمانے میں ان قوتوں کا وجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا ہو۔ درہ درہ۔ جن۔ پری۔ بھوت۔ پلید کے نام سننے میں نہ آتے۔ کیونکہ ان کی ایسی چیز کا تصور کرنے یا اسے کوئی نام دینے سے قاصر ہے جس کا حواس خمسہ سے کوئی تعلق نہ رہا ہو اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق فطرت کی کارگذاریوں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں۔ ان سے مختلف زمانے کے انسانوں کی نفسیات۔ ان کی خواہشات۔ ان کے حصول۔ ان کی آرزوؤں اور ان کی امید و خوشی کے امکانات کو سمجھو میں مدد ملتی ہے۔

داستان کی آخری اور سب سے اہم شرط، داستان کا بیان ہے، بیان جس قدر سادہ۔ مربوط۔ مسلسل۔ مؤثر اور دلکش ہوگا داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر۔ سننے سننے کا فن ہے اور سننے سننے کا فن ظاہر ہے کہ حسن بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوتا اور اگر ہم داستان کے سلسلے میں غالب کا یہ قول تسلیم کر لیں کہ:

”داستان طرازی مبخہ فنون سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے“

تو پھر طرز بیان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ موضوع و مواد سے بے نیاز وہ کہ محض باتوں سے اپنا یا کسی کا دل بہلانا انسان نہیں ہے یہ طرز بیان ہی کا فرق ہے جو داستانوں کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے ورنہ معنوی اعتبار سے گلزار نسیم و سحر السبیلان یا فساد عجائب و باغ و بہار میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اردو میں بھی داستانوں کا سراغ ابتدائی دور ہی سے ملتا ہے۔ ”کدم راؤ“ ”پدم راؤ“ جیسے اُردو کی پہلی منظوم داستان خیال کرنا چاہیے ۱۷۷۷ء مطابق ۱۲۹۶ء عیسوی کے قریب یعنی ترقی سے پوسے پانچ سو سال پہلے وجود میں آئی ہے لیکن نثری داستانوں کا آغاز ”سب رس“ کی مثیل کو نظر انداز کر کے ۱۷۷۷ء یعنی فارسی تغہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد سرسید کی تحریک علی گڑھ تک مختصر اور طویل میگزینوں داستانیں لکھی گئیں۔ ان داستانوں میں جنہیں شہرت و قبولیت حاصل ہوئی ان میں باغ و بہار، آرائش محفل، رانی کیتکی کی کہانی، فساد عجائب، گل منور، سروش سخن، طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کے نام آتے ہیں۔

آرائش محفل جس میں حیدر بخش حیدری نے حاتم طائی کی مہارت کا ذکر کیا ہے ۱۷۷۷ء میں لکھی گئی۔ باغ و بہار میرامن کے ہاتھوں ۱۷۷۷ء میں وجود میں آئی۔ اسی سال انشا اللہ خاں نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔ ۱۷۷۷ء کے قریب رجب علی بیگ سرور نے فساد عجائب کو مکمل کیا۔ نیم چند ہزاری نے ۱۷۷۷ء میں گل منور کو فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ ۱۷۷۷ء میں رجب علی بیگ سرور نے ایک اور کتاب ”مشکوٰۃ محبت“ کے نام سے لکھا۔ غالب کے سوا اگر فخر الدین نے اس کا جواب ”سروش سخن“ کے نام سے تحریر کیا جعفر علی شیون کا گوردی نے ۱۷۷۷ء میں ”سروش سخن“ کے جواب میں ”طلسم حیرت“ لکھی۔ ۱۷۷۷ء میں خلیل خاں اشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اُردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے بوستان خیال کے نام سے ایک اور طویل داستان کی بنی ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائش محفل، گل منور، سروش سخن، طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردہ خفا میں جا رہی ہیں۔ باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور فساد عجائب بعض وجہ سے اب بھی مقبول ہیں۔ دہلوی فنون کی آئینہ داری سے قطع نظر، باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش، سادہ اور مشگفتہ ہے کہ موضوع اور نفس داستان سے عدم دل چسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گی۔ اس کے ذریعہ اردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملا ہے۔ ایسا اسلوب جس کے نفوس و آثار غالب و سرسید سے لے کر حالی و مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی

کہانی اکبر سے پلاٹ کی مختصر داستان ہے۔ اور داستان کا وجد یہ فلسفے کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس داستان نے اس میں یہ التزام کیا ہے عربی فارسی کا کوئی لفظ نہ آنے پائے۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق فطرت عناصر کم سے کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں ششدر سے آخر تک، عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے ہیں۔ جذبات، معنوی اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے اس میں مل جاتے ہیں۔

فسانہ عجائب کی داستان بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ شہدے مختلف قسموں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے اسی نے اسی نے پلاٹ حد درجہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور داستان کی فضا اس میں تقریباً ختم ہو گئی ہے۔ بایں ہر فسانہ عجائب کی انشا پر مادی ایک پُر تکلف و پر شکوہ اسلوب نثر کی بنا ڈالتی ہے۔ اس کے اسلوب کے استاد ہمیں اورد کے دونوں آثار دلا دے یہاں ملتے ہیں۔ لکھنوی تمدن کی ہلکائی اور بارغ و بہار کا جواب ہونے کی حیثیت سے بھی فسانہ عجائب کی اہمیت بہتہ تسلیم کی جائے گی۔ جیسا کہ میرامن کا ذکر آئے گا رجب علی بیگ سرد خد خجود دہن میں ابھرتا ہے۔

داستان امیر حمزہ، اردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے لیکن آج کی معروف زندگی میں اس کے مطالعہ کی فرصت کہاں، داستان امیر حمزہ پر شمول طلم ہوشیار باچیا بیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہر جلد میں بڑے سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند ریشا کے لفظوں میں "اگر کوئی شخص روزانہ سو ڈیڑھ سو صفحے پڑھے گا معمول بنائے تو کم از کم دس مہینے میں یہ داستان ختم ہوگی پھر بھی اس کتاب کے بعض حصے خصوصاً طلم ہوشیار باچیا جلدیں آج بھی بڑی دل چسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔

بوستان خیال کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ جہاں سائز کی ضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس داستان کا بیجاچہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں تاریخ گذشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ یہ رائے بہت صحیح ہے، لیکن خود بوستان خیال اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ اس کا پلاٹ بہت پیچیدہ اور بیان بہت گنجلک ہے۔ اس لئے پورے داستان نہیں، صرف اس کے بعض اجزاء ہماری دل چسپی کا مرکز بنے ہیں۔ آج ان داستانوں سے ہماری دل چسپی باقی نہیں رہی جو ہمارے بزرگوں کو تھی۔ بایں ہمہ ان کی ادبی و تاریخی اہمیت سے انکار کرنا معقول نہ ہوگی۔ یہ ماننا کہ ان داستانوں کی فضا نفسی و طبعی ہے لیکن یہ چیزیں بھی یکسر بے جان دے معرفت نہیں ہیں یہ فضا تو ان میں جان بوجھ کر پیدا کی گئی اس فضا میں پھر پھر ہم صوفیہ کہتے ہیں بلکہ پاتے بھی ہیں۔ اس سے ہماری قوت متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہمارے غور و فکر و علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ تخیل کے دبیز پردے اٹھا کر دیکھیں تو ان داستانوں کے پس منظر میں تاریخی واقعات کا ایک اہم سلسلہ نظر آئے گا اس لئے ہر فسانہ محض افسانہ نہیں ہو سکتا۔ افسانے کی بنا رکھنے کے لئے کسی کی حقیقت کا ہونا ضروری ہے۔ یہ داستانیں بہر نوع انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں اور انسانی ذہن، آسمان کی طرف اڑنے کی کوشش کے باوجود زمین سے اپنا بیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی بات تخیل ہو کر بھی محض تخیل نہیں ہو سکتی۔ ان میں زمینی زندگی کی گہما گہمی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ان داستانوں میں جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہمارے سامنے کی دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہوتا۔ داستان کی بنا خلا میں نہیں رکھی گئی۔ وہ انسانی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے ہمیں زمانہ قدیم و جدید کے انسان کی یاد دلاتی ہیں۔ ان کے اعتقادات و میلانات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ان کے انداز غور و فکر آشنا کرتی ہیں۔ ان کی سادہ لوحی، بے چارگی، مردانگی، معصومیت، خدا ترسی، قوت تخیل، شجاعت و کامرانی کے قصے سناتی ہیں۔ ان کے ذوق و شوق مشاغل و معمولات اور خرد و شر کے لمحات میں ہمارا دل بہلاتی ہیں اور تھوڑی دیر کے لئے ہمیں دنیا کے خوشنوں سے نجات دلاتی ہیں۔ ایسی صورت میں داستانوں کو ادبی یا تاریخی لحاظ سے کم مایہ خیال کرنا کوتاہ نظری ہوگی۔



# داستانوں کی علامتی اہمیت

(طلسم ہوش ریا کی روشنی میں)

(شمیم احمد)

عموماً اعلیٰ ترین تخلیقات میں حقیقت پسندی کا عنصر بہت کم اور تخیلی عناصر کی کار فرمائی بہت زیادہ ہوتی ہے۔ تخیل کے معنی ہمارے یہاں حقیقت پسندی کی ضد سمجھے جاتے ہیں۔ جس کے سیدھے سادھے معنی یہ ہوتے ہیں کہ تخیل خلا میں پیدا ہوتی ہے دراصل بیسویں صدی کے لوگ ایک بہت بڑی خوش فہمی میں مبتلا ہیں اور وہ یہ ہے کہ موجودہ انسان ہر اعتبار سے ہر جہت پر ترقی کے اعلیٰ ترین سطحوں کو چھو چکا ہے۔ یہ خوش فہمی اور اس کی بیوند کاری تو خیر مغربی تصور حیات اور ان کے فلسفہ ارتقا سے ظہور میں آئی ہے اور اس کے مزے بھی اب مغرب ہی والے لوٹ رہے ہیں۔ آئے دن وہاں کسی نہ کسی ادیب و فلسفی کا بیان سامنے آتا رہتا ہے کہ مغرب مر رہا ہے۔ اس کی روح مسخ ہو چکی ہے۔ ان کے نقطہ نظر سے انسانیت کے لئے اب کوئی جائے اماں باقی نہیں رہی ہے۔

تو دراصل ان ہی لوگوں کے طفیل پاکستان کے انٹیلیکچلس بھی یہ ایمان رکھتے ہیں کہ تخیل صرف مجر د ہوتی ہے لیکن وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ تخیل جب تک انسان کے لئے ایک بھر پور تجربہ نہیں بنتی اس وقت تک اس سے فکر و عمل کی وحدت ظہور میں نہیں آتی۔ اور فکر و عمل کی وحدت کے بغیر کوئی معاشرہ یا قوم داخلی واردات یا بھر پور معنویت کی کوئی علامت تخلیق نہیں کر پاتی۔ جب سے ہمارے طرز فکر میں مغربی طرز فکر کی قلم لگی ہے۔ تب سے ہم اس معنویت یا داخلی واردات سے عاری ہونے لگے ہیں۔ جس کا تعلق ہماری منفرد قومی شخصیت اور تہذیبی سرمایہ سے ہے اور آج کل تو مجرد تخیل کو ہم بہت بڑا کارنامہ سمجھنے پر ادھا رکھائے بیٹھے ہیں۔ اس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ ہماری مشرقی۔ قومی یا مذہبی طرز فکر ہمارے لئے بے معنی ہو گئی ہے۔ ڈاکٹر خورشید اسلام جیسے "صاحب نظر نقاد" بیدل کے اشعار میں "جلال" کے معنی قہر و غضب اور ظلم و جبر نکال کے ان پر ہر سے نظر آتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے ذہن میں "جلال" کا مفہوم، احمد ندیم قاسمی کے مجموعے "جلال و جمال" سے زیادہ کچھ اور نہ ہوں۔ لیکن بیدل کے یہاں وہ ایک اصطلاح ہے جو خدا کی اس قوت اور صفت کی ترجمانی کرتا ہے۔ جو فنا۔ حیات اور بعد الموت جو کچھ بھی ہے سب کا احاطہ کرتا ہے۔ جس کو ترقی پسندی کے "جلال" سے یقیناً نہیں سمجھا جاسکتا کیونکہ یہ لفظ قدیم شاعری میں قہر و غضب اور ظلم و ستم سے الگ مفہوم رکھتا ہے اور خصوصاً بیدل کے یہاں اسکے معنی ہی کچھ اور ہیں۔ جو ۵ کروڑ مسلمانوں کی روحانی اور داخلی تجربہ کی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ الفاظ اصطلاحوں اور معنی سے ہماری یہ بے خبری اور نا آشنائی ہم کو ہماری اجتماعی اور تہذیبی روح سے بہت دور لے جا چکی ہے۔ اتنی دور کہ ہم اس کے لفظی معنی سے بھی رشتہ توڑ چکے ہیں۔ اس صورت میں یہ شکایت فضول ہے کہ ہمارے یہاں مجرد تخیل کہاں سے

مقبول ہو گئی ہے۔ یہ اس لئے کہ تخیل کبھی خلا میں پیدا نہیں ہوتا اس کی جڑیں ایسی حقیقت پر قائم ہوتی ہیں جو دنیا کی ہر شے کا جوہر بھی جاسکتی ہے اس کے رشتے زندگی سے اتنے گہرے اور زندہ ہوتے ہیں کہ بعض اوقات وہ مستقبل کی نشاندہی کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ تخیل کبھی جزئیات کی راہ اختیار نہیں کرتی وہ حقیقت کو سمیٹ کر ایک علامت یا کناہ کا نام دیتی ہے۔ اس کے لئے ہر علامت اپنے لفظی معنی کے علاوہ بہت درتہہ احساسات اور مفاسم کے مختلف روپ کا ایسا پائیدار رشتہ انسانی ذہن سے قائم کرتی ہے جس کے امکانات قوت تخیل کے ساتھ وسیع سے وسیع تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

شاعری تو بالکل سیدھی تخیل کی پیداوار ہے اور عظیم تر شاعری بھی وہی کہلائی جاتی ہے جو تخیلی عناصر سے بھرپور اور تخیل کے وسیع تر امکانات اپنے اندر چھپائے ہوئے ہوتی ہے یہ تخیلی قوت ہی ہے جو شاعری میں علامات، رمز و کنایات اور سبب کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ شاعری میں جیسے جیسے تخیل کی گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی ہے اور وہ آجکل کے معیار پر حقیقت پسند ہوتی جاتی ہے۔ ویسے ویسے وہ زوال کی طرف بڑھتی چلی جاتی ہے۔ فردوسی سے اقبال تک آپ کو بڑی شاعری تخیلی قوت اور اس کی علامات میں نظر آئے گی۔ میری اپنی دانست میں اردو شاعری کے زوال کا سبب قوت تخیل کا کمزور پڑنا ہے۔

نثر کا معاملہ شاعری کی طرح اتنا واضح اور صاف نہیں ہے کیونکہ وہ شاعری کے مقابلے پر قوت تخیل سے بہت کم وابستہ ہوتی ہے۔ اسی لئے وہ زیادہ حقیقت پسندی کے عناصر اپنے اندر رکھتی ہے اس میں یقیناً قضا و قدر کے فیصلے کا اتنا دخل نہیں ہے جتنا ایک منضبط فکر۔ اور ایک ذہنی تسلسل اور منطقی نتیجہ کا ہے۔ نثر میں کردار اور واقعات اپنا وجود موضوع کی منطقی بنیاد پر رکھتے ہیں۔ اسی لئے فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں سے بے گزرا دل و افسانے تک نثر اپنی تمام اصناف میں ایک مربوط نظام سے متعلق ہوتی ہے جس کا مقصد کسی حقیقت کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی لئے وہ شاعری کے مقابلے پر مادہ اور زندگی کے ظاہر سے زیادہ آلودہ نظر آتی ہے اور شاید اسی لئے اس کا اعلیٰ ترین فن پارہ بھی شاعری کے مقابلے پر کمزور رہے کی تخلیق سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں لوگ شاعری کی اس صفت کو عموماً ایمائیٹ اھ اختصار کا اجماع سمجھتے ہیں۔ جبکہ میری حقیر رائے میں اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ نثر میں شاعری کی طرح قوت تخیل بہت کم راہ پاسکتی ہے۔ افلاطون نے فنون لطیفہ کو نقاتی قرار دیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا اطلاق بڑی آسانی سے نثر پر کیا جاسکتا ہے۔ اعلیٰ تخیل شاعری نقاتی ہوتے ہوئے بھی مادائے سخن بہت کچھ ہوتی ہے۔ بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ فلسفہ جس کی بنیاد تخیل کے اعلیٰ ترین اور فکر و منطق کے مضبوط ترین مدارج پر قائم ہوتی ہے۔ نثر کا بہترین پیکر ہوتے ہوئے بھی شاعری کے قریب محسوس ہوتا ہے۔ اور پھر کبھی بذہنی سے شاعری کا منصب حاصل نہیں کر پاتا۔ ان ساری مجبوریوں کے باوجود نثر کی اعلیٰ ترین مثالیں وہی فن پارے ابدی مانے جاتے ہیں۔ جن میں تخیل کی کارفرمائی غیر معمولی ہوتی ہے اس وقت اس کی قوت تخیل ہمیں شاعری کے بلند ترین محسوسات پہنچا دیتی ہیں یہ صنعت فنون لطیفہ کے دیگر تمام تخلیقی مظاہر میں بھی ہوتی ہے رقص، موسیقی، مصوری، سنگتراشی سارے فنون اپنے طور پر اعلیٰ ترین تخیلی عناصر اور علامات سے جنم لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رقص، موسیقی اور مصوری کی طرح شاعری بھی اتنا قدیم فن ہے جب انسان نے قلم پکڑنا نہیں سیکھا تھا۔

اردو میں نثر کا صحیح معنوں میں آغاز ہی مادیت پسندی کے دور سے شروع ہوتا ہے۔ نثر ویسے بھی زیادہ حقیقت پسند

ہوتی ہے اس قیامت نے اور سونے پر سہاگہ کا کام کیا۔ اس نئے میں آپ کے سامنے تخیلی نثر کی عظیم ترین مثالیں تو پیش نہیں کر سکوں گا لیکن اعلیٰ ترین مثالیں شاید آپ کو بھی نظر آجائیں۔ اردو میں داستان ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں تخیلی قوت اپنا جادو جگا کر پڑھنے والوں کی بے خبری اور عدم توجہی کی نظر ہو جاتی ہے۔ داستانوں کے اعتبار سے یہ بات کم اہم نہیں ہے کہ دنیا کی دوسری زبانوں میں اتنا بڑا سرمایہ محفوظ نہیں ہے جتنا اردو کی داستانیں محفوظ کئے بیٹھیں ہیں۔ میں یہاں صرف ایک داستان "داستان طلسم ہوشربا" کا ذکر کر رہا ہوں۔ جو بڑے سائز کے آٹھ ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ طلسم ہوشربا کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اس کے مصنفین کی قوت متحیدہ دوسری داستانوں کے مصنفین سے بہت زیادہ قوی اور وسیع تر امکانات کی حامل تھی۔ اردو کی یہ بد نصیبی کہی جاسکتی ہے کہ داستانوں کو پڑھنے کا دوسری کبھی نہ آسکا۔ لیکن یہ خوش نصیبی طلسم ہوشربا ہی کو حاصل ہے کہ اسے اردو کے چند اہم ترین نقادوں کی توجہ ملی ہے۔ جن میں اردو ادب کے سب سے سخت گیر نقاد کلیم الدین احمد کے علاوہ محمد حسن عسکری اور عزیز احمد بھی شامل ہیں۔

یہ بات کم دلچسپ نہیں ہے کہ جس وقت اردو کے ترقی پسند اور حقیقت پسند نقاد اس سرمایہ ادب کو دیوڑوں اور پردوں کی داستان، طوطا مینا کی کہانی اور جھوٹ اور مبالغہ کا انبار قرار دے کر اپنی پھینکی۔ تخیل سے عاری۔ کمزور۔ کھردری بے نمک، ناپائیدار۔ بچکانہ اور بے بڑ نثر کی حقیقت پسندانہ معجز نگاری کے ڈنکے پیٹ رہے تھے۔ اسی وقت ترقی پسند تحریک۔ مادی حقیقت نگاری کی نعرہ بازی اور افادی نظریہ کے سب سے بڑے ٹکٹے میں محمد حسن عسکری صاحب بھی طلسم ہوشربا میں حقیقت پسندی کا عنصر تلاش کر کے سب کو اس کی حقیقت پسندی کا قائل کرنے پر ادھار کھائے بیٹھے تھے۔ یہ نقاد اس وقت اور بھی ابھرا جب سال ۱۹۵۷ء میں وہ اردو کے اس بیش قیمت اور اعلیٰ ترین فن پارے کا جائزہ لینے بیٹھے اور انھوں نے انتخاب طلسم ہوشربا مرتب کی تو ہمیں یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ انھوں نے اس انتخاب میں حقیقت پسندی کا نظریہ اختیار کیا ہے۔ اور ایسے ٹکڑے منتخب کئے ہیں جس میں ایک مخصوص دور اور ماحول کی معاشرتی جھلکیاں اور کردار شامل تھے۔ شاید انتخاب طلسم ہوشربا جیسی "بے معنی کتاب" پھر دوبارہ ہمارے یہاں شائع نہ ہو سکے۔ کم از کم ذاتی طور پر مجھے عسکری صاحب کے اس نقاد کا کوئی شکوہ نہیں ہے۔ کیونکہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں صرف افسانوں میں ظاہر ہوئی تھیں اور افسانے بھی اس قدر حقیقت پسندی لئے ہوئے کہ مشہور کمیونسٹ لیڈر اور ترقی پسند نقاد سجاد ظہیر نے انہیں اردو کے چار بہترین افسانہ نگاروں میں شامل کیا تھا۔ کرشن چندر۔ عصمت چغتائی۔ سعادت حسن منٹو اور محمد حسن عسکری۔ مجھے بچہ افسوس ہوتا ہے کہ ان چاروں پیغمبروں میں سے دو کی نثر پندرہ ہی سال میں پھینکی نظر آنے لگی ہے۔ اور عسکری صاحب نے طلسم ہوشربا کے اس عنصر کو اپنے افسانوں میں بھی اور انتخاب طلسم ہوشربا میں بھی نظر انداز کر دیا جو اس کا اصل حسن اور قوت تھا۔

قوت تخیل کا یہ کارنامہ جس کو ہم داستان طلسم ہوشربا کے نام سے جانتے ہیں۔ شاید اتنی بے اعتنائی کا شکار نہ ہوئی اگر ہمیں یہ معلوم ہوتا کہ جن ذہنوں میں تخیل کی قوت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی تخلیقی کارنامے انجام دیا کرتے ہیں۔ اور جن تحریروں میں قوت متحیدہ رنگ بھرتی ہے۔ ان ہی میں رموز و کنایات۔ علامات اور سمبلز تخلیق ہوتے ہیں۔ بڑی علامتیں اس وقت تخلیق ہوتی ہیں۔ جب دماغوں میں اعلیٰ ترین تخیل کو دیشے رہا ہو۔ تخیل سے عاری ذہن علامتیں تخلیق ہی نہیں کر پاتے اور کمزور تخیل کے حامل اذہان کمزور اور بے تہہ علامتیں وضع کرتے ہیں۔ جو ان کے تخیل کی بے بصری کی طرح چند سالوں میں



وم توڑ دیتی ہیں۔ جب قوموں کا ذہن انحطاط پذیر ہونے لگتا ہے تو وہ تخیل سے عاری ہونا شروع ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ اس کی تمام علامتیں اور سمبلز بھی فنا ہونے لگتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کبھی بڑی تہ دار اور وسیع امکانات کی حامل علامتیں صرف مادی پیداوار اور ترقی سے نہیں بنتیں بلکہ ان کو انسانی ذہن اپنے پورے وجود کے ساتھ تخلیق کرتا ہے۔ اگر آج ہمارے ادب کے سمبلز اسپٹونگ اور راکٹ بنے ہوئے ہیں تو وہ اس ذہن کے انتہائی انحطاط کو ظاہر کر رہے ہیں۔ جن نے ہزاروں سال پہلے کے صحیفوں میں اڑن کھٹولوں کی علامتوں پر سیٹھ کر ساری کائنات کی میر کر ڈالی تھی۔ یہی ذہن اب مجرّد تخیل کی منزل پر آ پہنچا ہے۔ داستان طلسم ہوش ربا تخیل کی پیداوار ہے۔ جس کی علامات اور تمثیلات میں ایک دور اور ایک قوم کی روح جگمگاتی نظر آتی ہے۔ وہ دیوؤں اور پریوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے ہزاروں کرداروں میں ہمارے لئے ذہنی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔ کیا نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخیلی قوت ہی کا معجزہ تھا۔ جس نے انسان اور کائنات کے تمام چھپے ہوئے خزانوں اور رازوں کو علامات اور تمثیلات میں سمودیا تھا۔ طلسم ہوش ربا یقیناً تخیل کی اعلیٰ ترین مثال نہیں ہے مگر اس میں اگر کچھ ہے تو صرف تخیل ہے۔ اب ذرا "دیوؤں اور پریوں کی وسیع اور لامحدود داستان کے صرف ایک کردار کو ملاحظہ کیجئے جس کا نام "ملکہ بہار" ہے۔ اس سے لطف اٹھانے کے لئے آپ اپنے ذہن میں لفظ "بہار" سے جو تصورات اور تلازمات پیدا ہو سکتے ہیں انھیں زندہ کیجئے اور ملاحظہ کیجئے۔

"ملکہ بہار نے اپنے خیمے میں اتنے ہی حوض سنگ مرمر کا کہ آب مروارید سے مملو ہے۔ اس میں غسل کیا اس وقت بہار رعنائی سے صاف ثابت ہوتا تھا کہ برج آبی سے آفتاب برآمد ہوا۔ بالوں سے قطرات ٹپکتے ہوئے۔ ظاہر تھا کہ ابرسیاہ سے موتی برس رہے ہیں۔ ایک ساری آب رواں کی آدھی باندھنی آدھی اوڑھی۔ پھولوں کے بیج میں چوکی بچھائی۔ گلہ سے گلہ لے رنگارنگ کے بنائے۔ تارنگہ سے باندھے۔ پھول مثل ستاروں کے روشن تھے۔ تار شعاع نیر اعظم صاف کئے شب بھر میں بہار نے انتہائی مشقت کی باغ سحر کے گلہ سے کھلائے بے حساب گلہ سے بنائے۔ بہار نے باغ سحر کو زور دیا۔ چار پہر راست گذر کہ صد برگ آفتاب چمن نیلوفر میں پھولا۔ شاخ کھکشاں مرجھائی۔ گلہ لے ثابت زیارگان پر خزاں آئی، دیکھا ملکہ مجہیں نے کہ آج بہار پھولوں میں لدی ہوئی ہے۔ بدھیاں پھولوں کی آڑی تر چھی زیب گلو، چھپکا موتیے کا سر پر آراستہ ایک تخت پر صد پاگلہ سے چنے ہوئے۔ کینز اس تخت کو کاندھے پر اٹھائے ہوئے۔ اس بہار سے بہار نے اگر پایہ تخت کو بوسہ دیا۔

صفت دشمن سے سمن برنگی۔ گلشن میدان میں اکھڑی ہوئی از سر تا پایہ بھی بخوبی پھولوں میں لدی ہوئی مسکر اگر غنچہ ذہن کو دکھایا۔ رنگینی کلام دکھائی۔ پکار کر آواز دی۔ اسے ملکہ بہار میں بھاری مشتاق ہوں۔ یہ سنتے ہی بہار طاؤس سے کودی خراماں خراماں مثل نسیم سحری قریب تخت و جبین آئی۔ مثل شاخ گل خم ہوئی۔ دست بستہ عرض کی باغبان قضا و قدر گلشن جمال میں کبھی خزاں نہ لائے کو نڈی رخصت ہوتی ہے۔ ملکہ مجہیں نے فرمایا کہ چمن آرائے عالم کے سپرد کیا۔ ملکہ بہار طرف میدان کارزار کے چلی۔ جس تخت پر گلہ سے تھے۔ اس تخت کو کینزوں نے بڑھایا۔ بہار نے چند گلہ سے اٹھائے مشرق و مغرب۔ جنوب و شمال کی طرف پھینکے۔ ہوائے سرد چلی۔ غلّ و جد میں آئے۔ طاؤس نے ذفرہ سرائی کی۔ آفراسیاب نے دیکھا باغ بے در بن کر تیار ہوا۔ نہر ہائے آب رواں۔ باغ ساختہ بہار۔ ہر غلّ سر سبز و شاداب۔ تمام عالم کے

پھول پیدا۔ نخل جھوم رہے ہیں، ہر شاخ مثل کبکشاں۔ پھول مثل ثابت وسیار گاہ۔ نرگس شہلاک دیدہ بازی۔ سمن کی زبان درازی۔ سرود صنوبر کا اکڑنا۔ قمریوں کا عشق نردیں کو کو کرنا۔ سنبل نے زلف غنہ کی کو بیچ و تاب دیا۔ گل نسرین و نستر پرچون۔ گل صبر برگ رعنائی۔ چمنستان کی زیبائی۔ عروسان چمن کا بناؤ۔ جوانان گلشن کا نکھار اس باغ میں جوش بہا سمن برفرستادہ یا قوت سخندان باہر اس بلخ کے کھڑی ہے۔ سحر رنگیں بہار کو ملاحظہ کر رہی ہے۔ ہوائے سرود جو چلی یہ بھی ہنس رہی ہے یکایک بہار گل مزار نے اس چمن لالہ زار کی جانب بے نگاہ محبت دیکھا۔ پھولوں نے آنکھیں کھولیں مٹھنے مٹھنے ایک نگاہ ہر بہار سے جوانان چمن و جد میں آئے۔

بہار نے اپنا رنگ جمایا۔ ابر سیاہ آسمان پر چھایا۔ بارش پھولوں کی ہونے لگی۔ تمام زمین بوقلمون ہر نخل کا قد و نڈ خزاں کو اس چمن میں بار نہ تھا۔ باغبان دگلیں بھی آپس میں لڑتے تھے۔ سیادان طائران بوئے چمن برباد دھرا گئے خاورستان پر افتادہ ہوانے کانٹوں کو ہٹایا۔ ہر سمت جوش بہار سحر بہار کی پکار۔ سب نے دیکھا سمن بربکار رنگ متغیر ہوا۔ وہ چہرہ جو رشک بنیو فرح تھا مثل زعفران زرد ہوا۔ صاف ظاہر ہوتا تھا کہ اس مجاہد کے دل میں درد ہوا۔ ہونٹ خشک ہوئے چہرہ اداس عالم یاس۔ انتہا کی سادہ ہے کہ اپنے کی روکتی ہے۔ بلکہ قصد ہے مثل بوئے گل اڑ جاؤں کسی پھول میں جا کر چھپوں یا ہوا بن کر نکلوں کئی بار جھولی میں ہاتھ ڈالا کچھ پھول سوکھے ہوئے نکالے سحر نہ کر سکی۔ اس قدر پھولی اپنے آپ کو پھول وہ پھول خشک اس گل تر کے ہاتھ سے گر پڑے مثل تصویر خاموش دریائے حیرت و عبرت کا جوش، ادھر سے بہا رہے سحر کو اور زور دیا۔ بدھیاں پھولوں کی گلے سے اتار دیں اسم سحر پڑھ کر پھینک دیں۔ غنڈلیاں خوش نوانے آوازے کے طائران سحر بہار نے گھیر دیا۔ ایسے اشعار بہار یہ گائے سمن برب کے ہوش اڑ گئے۔ زیر نخل کھڑی دیکھ رہی ہے۔ لیکن موسم بہار کا جوش کبھی ہنستی ہے۔ مسکراتی ہے۔ لیکن اپنے آپ کو سنبھالتی ہے کہ طائر زیرک ہے یہی چاہتی ہے دام زرگ گل سے نکل جاؤں۔ جالی میں نہ پھنسون۔ بہار نے ایک اور گلدستہ اٹھا کر مار دیا۔ سمن بربے اختیار بھارتی ہوئی بھارتی ہوئی طرف بہا کے چلی۔

طلم ہوشربا کے تمام ذیل کرداروں میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ وہ کسی ایسے لفظ یا تمثیل کا پیکر ہوتے ہیں جن سے نہ صرف اس لفظ کے تمام ظاہری اور باطنی معنی تشریح اور تفصیل کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں بلکہ اس کے تمام تلازمات، نکات، رمز اور اس سے متعلقہ کیفیات اور اثرات پڑھنے والے کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں کہ ہر لفظ پڑھنے والے کے ذہن میں زندہ ہو جاتا ہے اور اس کی تمام خصوصیات اور حسن ذہن میں چراغوں کی طرح جھلکانے لگتا ہے۔ ابھی آپ نے لفظ "بہار" کو ملاحظہ کیا جس کے ذہن میں آتے ہی ہمارے ذہن میں جتنے معنی اور تلازمات پیدا ہو سکتے ہیں اس میں شاید مندرجہ بالا اقتباس کے بعد آپ کے لئے کوئی اضافہ کرنا ممکن نہیں ہو گا۔ اور اس بات کی داد تو آپ بھی دیں گے کہ بہار کی تمام رعنائیوں اور رنگینیوں کو طلم ہوشربا کے مصنف نے مجسم کر دیا ہے۔ بد قسمتی سے اب اردو میں اتنی خوبصورت اور باغ و بہار محبوبہ تخلیق نہیں ہو سکتی۔ یہ صرف ایک کردار کی بات ہے۔ ورنہ طلم ہوشربا کی سات جلدوں میں ایسے ذیلی ناموں کی ایک طویل فہرست ہے جو اپنے اندر ایک چال معنی چھپائے بیٹھے ہیں۔

شاید آپ کو یہ سب کچھ بے معنی اور مردہ معلوم ہو رہا ہو لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پھر بھی برقرار رہتی ہے کہ تمثیلیں اس وقت تک زندہ رہتی ہیں۔ جب تک پڑھنے والوں میں تخیل کی قوت باقی رہتی ہے۔ اب تو ہمارے ذہنوں میں الفاظ ہی کے معنی باقی نہیں رہے تو تمثیلات کہاں سے وجود میں آئیں گی۔ یہ ایک المیہ ہے کہ آج ہمارا باطنی ربط اپنی زبان سے

اس قدر کٹ چکا ہے کہ کوئی بھی لفظ ہمارے جذبات میں ارتعاش پیدا کرنے سے قاصر ہے۔ ورنہ ہر زبان کا ہر لفظ ایک کہانی ہوتا ہے جس کی اپنی تاریخ اور اپنا حسن صرف اس وقت تازہ اور زندہ محسوس ہوتا ہے۔ جب تک بولنے والے کے ذہن اور جذبہ سے اس کا رشتہ مردہ نہیں ہو جاتا۔ الفاظ کی یہ کہانی آپ کو داستانِ طلسم ہوش رہا کے علاوہ شاید ہی کسی اور جگہ مل سکے۔

داستانوں میں جنس کو جس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ بات عام ہو گئی ہے کہ وہ جنسی معاملات و رشتہ و انیات کا ایک دفتر ہے۔ شاید داستانوں سے عزیز احمد صاحب کی دلچسپی کا باعث ہی سبب ہے۔ محض عسکری کے تحاب اور حنیف رائے صاحب کی تصویروں سے بھی یہی بات ہوتا ہے جس نے بڑے سائز کی آٹھ ہزار صفحات کی داستان کو کہ تو کوئی نقصان نہیں پہنچا یا لیکن چھوٹے سائز کے تین سو صفحے کے اس کتابچے کو ضرور ممنوع کر دیا۔ یہ صرف ذہنیت کا خمیازہ ہے ورنہ اس کی ذہنیت نہ آتی۔ ذرا آپ بھی طلسم ہوش رہا کے ایک واصل کا ٹھٹھا ملاحظہ کیجئے۔

”بادشاہ ہاتھ پکڑے تخت پر لائے۔ برابر بٹھایا کیزان گل رخسار نے چاروں طرف سے اس بارگاہ کے پردے اٹھوا دیے۔ برسات کی چاندنی کھلی تھی۔ چشمے موجزن تھے۔ چاند پانی میں ہلوریں لیتا تھا۔ پہاڑوں سے آواز ہوتا تھا۔ اس لطف میں ساتی ماہ دیدار نے دونوں کو سرشار کیا۔ بادشاہ نے جام گلگوں میں تاب بھر کر منہ سے ملکہ کے لگا دیا ملکہ نے پی کر ساغر بھرا اور بادشاہ کے منہ سے لگا یا، پھر تو دماغ دور شراب سے گرم ہوا۔ مستی شراب نے آنکھوں میں گھڑ کیا امیدیں کھل کھیلنے پر آباد ہوئیں۔ مگر آنکھیں شرم سے جھکنے لگیں۔ تمنائیں ہر چند کہ ہستی تھیں مگر حیا مانع تھی۔ کچھ عرصے بعد جب بادشاہ نے آغوشِ محبت میں کھینچا حیا نے کنارہ کیا نظر سے کیف مستی ہو کر آنکھیں سرخ ہو کر طبیعت کا ڈھنگ بدلا۔ لعابِ شوق نے لب ترکہ کر دیے۔ مسکرا مسکرا کر خفا ہونے لگی۔ صاحبِ پنجے بیٹھو۔ اللہ قسم مجھے یہ دھماں پھوٹے دیدار بھی نہیں بھائی۔ مردوں کی اپنی ہی باتوں سے نفرت ہے کہ جب پاس بیٹھے ہیں سوائے نوجوا کھونچي کے ہن کا ہاتھ رہتا ہی نہیں۔ قربان کروں جان ہلکان ہو جاتی ہے۔ ایسی دھما چو کڑی کس کو پسند آتی ہے۔ یہ کہہ کر اس انداز سے تیوری چڑھا لی کہ لشکرِ غزہ نے ہوس عاشقِ نوشکست دی۔ بادشاہ منتیں کرنے لگے، ملکہ ہنس دیں، شاہ نے پھر دستِ ہوس دراز کیا۔ اس بانی سستم نے نہیں نہیں کر کے ہاتھ چھڑایا۔ کہ صاحب کیا غرض کہ ہم اپنے دل پر جبر کریں۔ اپنے بیگانے کے طعنے سنیں۔ جان کیوں ارزد میں آخر کو دیں۔ شوق دیدار میں جستجو کریں۔ فراق میں جل جل مریں۔ بادشاہ نے کہا اے مایہ ناز ہر چند کہ میں شاہ ہوں لیکن تیرا غلام بے اشتباہ ہوں۔ یہ کہہ کر آنسو آنکھوں میں بھر لائے ملکہ نے اپنے دامن سے آنسو پونچھ ہنس کر کہا صاحب کیا تیری شکل میں رونا لگانا ہے میں رونے آدمی سے گھبراتی ہوں یہ کہہ کر اس طرح آنسو پاک کئے کہ وہ گدرا یا جسم سینے سے مل گیا بادشاہ کو تاب نہ رہی فوراً گلے سے لگا یا ملکہ تڑپ کر آغوش سے جدا ہوئی کہ ادنیٰ دم گھٹ گیا۔ اب تو شرم نے آنکھ سے عالمکی، آرزوئے ہمنگاری دلدار اور زیادہ ہوئی۔ اٹھ کھیلوں کا زمانہ آیا۔ بیتابیوں کی افزائش ہوئی۔ مگر پاس شریعت مانع انکار تھا۔ بغیر نکاح دونوں جانب خیالِ عصمت و پارسی کا اظہار تھا۔ ہر چند کہ فعل باطنی یعنی مباشرت سے تو باز رہے مگر یہ کیفیت تھی کہ حوصلوں کا گرم بازار آپس میں ہم آغوشِ دہن میں مزے۔ بوسوں کے پوشیدہ۔ آنکھوں میں خوشیوں نے گھر کیا۔ نہیں اور ہاں کی لذتیں اور سسکیاں بھرنا۔ ملکہ کا گردن میں ہاتھ ڈال دینا۔ جھپٹنا۔ پیچھے ہٹ جانا۔ شرمنا لگانا۔ مسکراتا۔ پسینے پسینے ہو جانا۔ چھوٹے کپڑے درست کرتے جانا۔ کبھی انگوٹھا دکھانا۔ کبھی منت سے سر قدم پر کھنا



اور کبھی غما ہو کر پاؤں پر دوسرے کو گردانا۔ کبھی فدائے روئے یار ہو جانا۔ کبھی نشہ وصلت سے بے ہوش ہو جانا۔ کبھی شمیم زلف جاناں سے مدہوش ہونا۔ کبھی بخلوں میں منہ ڈالنا۔ کبھی شرم کا جیلہ کرنا، گھبرا کر کہنا کوئی آتا ہے اور پلٹ جانا کہ دم گھبراتا ہے۔ کبھی دامن جھٹکنا تن کو کھڑے ہونا۔ گات کا جو بن دکھانا۔ کبھی حیران ہو کر چاروں طرف دیکھنا آنکھوں کی گردش سے عالم دگرگوں کرنا۔ کبھی الگ ہٹ کر ماکھا کوٹ لینا۔ آئینہ رخسار کی حیرت ناک سے بہار دکھانا۔ اس ہنگامے میں چوبیاں مسک گئیں۔ تارستاناں ملے جو گئے تو سرخ سرخ نظر آنے لگے۔ سیب ذوق گدرا کر لطف دکھانے لگے زلف کا مزاج برہم ہوا۔ منہ پر چڑھ آئی۔ گیسو نے ہیرا کر باغ رخسار پر گھٹا چھانے کی کیفیت دکھائی۔ کامل باوجود کہ بال بال گنہگار تھی۔ لیکن اترانے پر تیار تھی۔ بادشاہ جب اس غیرت ماہ سے پلٹے تو وہ سرد بھرتی کر آپ کی وفا کا کیا اعتبار ہے۔ یہ منہ دیکھنے کا سب پیار ہے انہیں فقروں سے صبر با قہمیں کھلو الیتی۔ اپنے اوپر دیوانہ بنا لیتی یہی ہنگامہ ناز و نیاز تا دیر گرم رہا ہر ایک بار آرزو بے شرم رہا۔ جب خاطر مشاق متقاضی ہم بستری ہوئی بادشاہ ٹال کر اٹھے اور ملکہ بھی ضبط کر کے الگ ہو گئی۔ کہا آؤ چاندنی رات کا لطف اٹھائیں۔ بہار باغ سے جی پہلائیں۔ (صفحہ ۹۱-۹۲ جلد دوم)

داستان طلسم ہوشربا کو دیوؤں اور پریوں کی داستان کہا گیا ہے۔ اور میں یہاں یہ کہنے کی جرات کر رہا ہوں کہ یہ سوائے دیوؤں اور پریوں کے ہر چیز کی داستان ہے یہ اس لئے نہیں کہ بقول محمد حسن عسکری صاحب اس میں ایک سوسائٹی کی عکاسی کی گئی ہے بلکہ اس لئے کہ یہ پورا طلسم ہی انسان اور کائنات کی وسیع تر اور پائندہ تر علامتوں پر قائم ہے۔ یقیناً تمثیلی علامت کے مقابلے پر کم تر درجے کی چیز ہے اور یہی وہ فرق ہے جو الیگری اور سمبل میں اشیاء پیدا کرتا ہے طلسم ہوشربا کے مزاجین نے بھی اس کو تمثیلی ادب میں گنا ہے۔ علامتی تخلیق نہیں سمجھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اس معاشرہ روایت یا تجربے سے اتنے بے بہرہ ہیں کہ ہماری نظر اس کی علامتوں کے مفہوم تک نہیں پہنچتی۔ اور اسی لئے سطح میں لوگ اس کو زیادہ سے زیادہ تمثیلی ادب میں شمار کر کے احسان سافر مایا کرتے ہیں۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہوشربا کے مصنف نے یہ پورا طلسم ہی شعوری طور پر ایک مخصوص علامت کی صورت میں تخلیق کیا تھا۔ اس کی یہ صفت الگ ہے کہ اس کے سادے کردار اور الفاظ بھی تمثیلی پیکروں کا نگار خانہ معلوم ہوتے ہیں۔

ہو سکتا ہے کہ آپ کو یہ کوئی بڑا دعویٰ معلوم ہو اور آپ میں سے بہت سے فضلا، ہونٹوں کے خفیف سے طنز کے ساتھ ”اچھا“ بھی کہہ دیں لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ہوشربا کے مصنف نے اس پوری داستان کو زندگی کی معنویت اور تخلیقی تجربہ کی صورت میں سوچا تھا۔ اور اس کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ غالباً اس موقع پر مصنف طلسم ہوشربا کی تحریر ضرور آپ کے لئے سند ہوگی۔ طلسم ہوشربا کی پہلی چار جلدوں کے مصنف جاہ صاحب صفحہ آٹھ سو اڑتالیس جلد اول میں ایک تفصیلی بحث کے بعد فرماتے ہیں۔

”یہ مقام علم نیرنج و ہیئت سے حکمائے طلسم نے قاص طلسمی بنائے ہیں۔ طلسم میں رات اور دن ہوتے ہیں۔ دنیا بھی مثل طلسم ہے اور باطل ہونا اس طلسم کا رد و قیامت ہے کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے ٹوٹنے سے اپنے مسکن اصلی پر پہنچیں گے۔ اگر ناداری ہیں تو جہنم اور ناجی ہیں تو فردوس میں۔“

یہ تو آپ دیکھئے کہ مصنف کا تخلیقی اعتماد کس حد کو پہنچا ہوا ہے کہ وہ طلسم کو دنیا کی مثال نہیں بلکہ دنیا کو طلسم کے

مثال قرار دیتا ہے لیکن میں ہوشربا کے مصنف کی تخلیقی واردات اور تجربے کو ضرور محسوس کرو رہا ہوں۔ یہ کتنی عظیم کوشش تھی اس کو داد دینے والے یقیناً "حقیقت پسند" نقطہ نظر کے سطح میں اور دو دو چار صفحے کے افسانوں کے خالق افراد نہیں ہو سکتے۔ پوری زندگی اور کائنات کو علامتوں میں پیش کرنے کی صرف ایک سعی ہی عظیم تر داغ اور تخلیقی صلاحیتوں کی بے پناہ شخصیت کا ایسا ثبوت ہے جو معجزے ہی ظہور میں لا سکتا ہے اور اس کو قوت متحیدہ کا کمال ہی کہنا چاہئے۔

طلم ہوشربا دو طبقوں میں بٹا ہوا ہے ایک طلم ظاہر اور ایک طلم باطن۔ ان دونوں حصوں کے درمیان دریائے خون رواں بہتا ہے۔ اور طلم ظاہر کو طلم باطن سے جدا کرتا ہے۔ طلم ظاہر ہویدا ہے اور طلم باطن انسانی نظروں سے پوشیدہ ہے بالکل اسی طرح جس طرح انسانی وجود کے ظاہر و باطن کی حد بندی انسانی رنگوں میں دوڑتا ہوا دریائے خون رواں کرتا ہے۔ طلم ہوشربا کی اصلی طاقت اس کے حجرہ ہائے بلا ہیں جو تعداد میں سات ہیں۔ پانچ طلم ظاہر میں اور دو طلم باطن میں انسان کے طلم ظاہر میں بھی پانچ قوتیں موجود ہیں جن کو جو اس خمسہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور حکمانے ان کو جو اس ظاہر ہی کہا ہے۔ اور ان کی رد سے انسان کے دو جو اس باطنی بھی ہیں جن کو مشرقی حکیموں نے قوت مدركہ اور قوت متحیدہ سے تعبیر کیا ہے اور یہ ساتوں جو اس طلم ہوشربا کے ہفت حجرہ ہائے بلا کی طرح انسان کی تمام قوتوں اور شعور کا منبع ہیں۔ اگر میں اسی طرح طلم ہوشربا کی مختلف علامتوں کی تشریح کرتا رہوں تو اس کو اسی طرح سیدھے سادے انداز میں پیش کرنے کے لئے ہزار صفحات ضرور درکار ہوں گے۔ آپ خواہ کچھ بھی سوچیں مگر میں اپنے اوپر آپ کو یہ الزام ہرگز نہیں لگانے دوں گا کہ قصے کہانیوں کو نئی تعبیر دینا اور علامتوں کو اپنے معنی دینا ایک فیشن بن چکا ہے کیونکہ یہ دعویٰ مجھے نہیں ہے بلکہ خود ہوشربا کے مصنف کو ہے۔

حقیقت پسند۔ ترقی پسند اور مادیت پسند حضرات کہتے ہیں کہ سرسید کے دور سے ادب کا حقیقت پسند اور مادی دور شروع ہوتا ہے۔ جس میں طوطا مینا۔ جنوں اور پریوں کی کہانی نہیں بلکہ انسانی کردار زندگی کی سچائیوں اور حقائق کا اظہار کرتے ہیں۔ اس حقیقت کا سہرا مغربی نظریات و خیالات مغربی طرز فکر و احساس اور مغربی اہنات ادب کے سر باندھا جاتا ہے۔ لیکن بڑی حیرت ہوتی ہے جب اردو میں ناول نگاری کا آغاز کرنے والے مولوی نذیر احمد۔ عبدالحکیم شرر اور سرشار نے حقیقت نگاری اور جدید نظریات اور معاشرتی حقیقتوں کا اظہار کرتے ہوئے۔ ابن الوقت کے حجتہ الاسلام۔ تاریخی ناولوں کے مجاہدین اور فساد آزاد کے آزاد جیسے ٹائپ کردار پیش کئے ہیں۔ یہ جنوط شدہ لاشیں ہیں جن کے انسان ہونے کا کوئی ثبوت ہمارے نقاد نہیں دیتے۔ یہ تمام کمزوریوں سے متبر۔ انسانی جذبات اور نفسیات کی لچک سے محروم صرف نیکیوں اور خوبیوں کے مجسم میر و حقیقت کے کس تصور کو پیش کرتے ہیں۔ اس کا پتہ ہمیں کہیں نہیں ملتا۔ لیکن دیوؤں اور پریوں کی داستان "طلم ہوشربا" کا مصنف۔ بت پرست۔ دشمن اسلام۔ جادوگر اور داستان کے "دکن" افراسیاب کا کردار پیش کرتے ہوئے اسکو سوائے بت پرستی کے اور ساحری کے فرق اپنے میر و کی ساری صفات کا مرقع بنا دیتا ہے۔ افراسیاب۔ فراخ دل۔ وسیع النظر۔ رحمدل، باذوق۔ سخی اور شدید محبت کرنے والا ایسا کردار ہے جس کے سامنے پیغمبر زادگان بھی پھیکے پھیکے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب افراسیاب مرتا ہے تو پڑھنے والا ایک افسوس اور گداز محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

اسی طرح جب حقیقت پسند دور کے تمام اویں مصنفین انگریزی حکومت کے گن گار ہے تھے ان کی سلطنت کو رحمت سمجھ رہے تھے اور ان کے وجود کو ترقی کی علامت تو اسی دور میں جدید مغربی خیالات سے نا آشنا داستان گو اپنے حجرے میں بیٹھا ہوا

یہ لطیفے گھر رہا تھا۔

”شاہزادہ اس شہر کی سیر دیکھتا پھرتا اور از بسکہ بھوکا تھا ایک حلوائی کی دوکان کے پاس آیا۔ مشت زر جیب سے نکال کر اس کے حوالے کیا کہ تھاں مٹھائی کا میرے واسطے لگا کر بھیجے اور آپ دادہ کیا کہ الگ جاکر ٹھہرے۔ حلوائی نے وہ زر جو اسد نے دیا تھا اس کو بھینک دیا اور کھانا اسے شخص یہ ندا پنا سے لے۔ ہمیں یہ روپیہ نہیں چاہئے۔ اسد نے وہ روپیہ لے لیا اور فرمایا کہ کھا اس میں کیا برائی ہے۔ اس نے کہا ایسے روپیہ کے میرے ہاں انبار لگے ہیں۔ بلکہ لو کے بجائے کنکر پتھر کے انھیں اشرفیاں، روپوں سے کھیلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اپنے ایک ملازم کو حکم دیا کہ جاکر تھوڑا سا زر و جواہر دامن میں بھر لائے اور اس مرد اجنبی کو دکھائے۔ وہ گیا اور جھوٹی بھر کر جواہر لایا۔ اسد کو دکھایا۔ شاہزادے نے کہا یہاں کس کا سکھ چلتا ہے۔ کہا افراسیاب کا۔ اسد نے کہا اس شہر کا کیا نام ہے؟ کہا شہر ناہرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے چلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکھ یہاں چلتا ہے۔ شاہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے روپے پر ایک تصویر بادشاہ کی ہے۔ دوسری طرف کاغذ کے کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا ایسا ہی روپیہ دو تو سود ملے ورنہ اپنا راستہ لو۔ اسد نے جب یہ کلام سنا وہاں سے دوسری دوکان پر آیا اور چاہا کہ اس سے کچھ سود لے وہاں بھی یہ جواب پایا۔ اسد بھوکا تھا از حد غصہ میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناہرساں کہتے ہیں کوئی پوچھنے والا نہیں۔ شہر لوٹ لو۔“ (صفحہ ۵۹ جلد اول)

انگریزوں کی حکومت اور عمل داری کو (نوٹ کی علامت پر) شہر ناہرساں کہہ کر جو طنز اس جگہ نہیں داستان گو نے کیا ہے وہ بہت بعد میں آنے والے تحریک آزادی کے مجاہدوں اور انگریزی حکومت کے بڑے بڑے ہانغیوں کو بھی نصیب نہیں ہوا۔ دراصل ظلم ہو شر یا علامتوں کا معجزہ ہے اور تخیل کا ایسا کارنامہ ہے جس سے ہمارے ذہن یکسر عاری ہو چکے ہیں، البتہ آج کل ہر ٹیچا انسانہ نگار اور شاعر جن علامتوں کی پناہ تلاش کر رہا ہے وہ اس قدر زندگی سے عاری مردہ اور بے معنی نظر آتی ہیں جس سے مصنف کا بھی زندہ احساس وابستہ نہیں ہے آج کا شاعر اور ادیب آج ریفریجریٹر کو علامت بناتا ہے تو کل اسپٹنگ فضاؤں میں اڑنے لگتا ہے قدیم ادب اور ہزاروں سال پرانے قدیم مذہبی صحیفوں کے خالقوں کے دیکھے ہوئے خوب اور قوت متخیلہ کی علامتیں آج کی حقیقت بن گئی ہیں۔ آج کا خالق ناک سے آگے بھی نہیں دیکھ رہا ہے۔ تو مستقبل کا نقیب کیسے بن جائے گا۔ ہو شر یا کہ مصنف نے جب آج سے ساہا سال پہلے لکھا تھا۔

”ایک غبارہ سیاہ بند ہوا۔ ہزار ہا طائر نخلستان سے اڑے۔ طاؤس پروں سے سر پیٹنے لگے۔ صد ہا مکان گرے۔ دریا کھول کر خشک ہوئے۔ چشموں کا پانی ابلا۔ منزلوں تک تاثیر قتل افراسیاب پہنچا۔“ (صفحہ ۳۷ جلد ہفتم)

تو اس کو مبالغہ سمجھ کر پروفیسر وقار عظیم آج بھی ہنستے ہیں۔ لیکن ہیروشیما میں اس تحریر کا ایک ایک لفظ ”قول صادق“ کی طرح پورا ہو چکا ہے۔ ایٹم بم کے اس دہماکے کے بعد یہ ہنسی گلے میں اٹک جانی چاہئے۔ ظلم ہو شر یا کہ مصنف نے بقول یکے از ترقی پسند نقادان بینک میں یہ اڑائی تھی کہ جہاندار شاہ کے ایک گولے سے سینکڑوں کے سر پھٹ گئے۔ ہزاروں جل گئے لاکھوں زخمی ہوئے زمین کا طبقہ آسمان پر پہنچا۔ تمام شہر و حوال دھار ہو گیا۔ لیکن آج بینک کی اس اڑان نے حقیقت بن کر ترقی پسندوں کی فیند میں حرام کر دی ہیں۔

یہاں میں یقیناً ترقی پسندی پر کوئی طنز نہیں کر رہا ہوں تھے ادب میں وہ حصہ جو ترقی پسند نہیں ہے بنیادی طور پر ہر جذبے اور خیال کے اسقاط سے پیدا ہوا ہے انھوں نے حقیقت پسندی کے معنی زبٹ زبٹ، رے بے معنویت کو سمجھا ہے۔



یہ حلقہ علامتوں کا بڑا شوقین ہے کوئی خود کو انوکھا بٹاتا ہے اور کوئی زرد مینڈک - عجیب اتفاق ہے کہ ہوشربا کے مصنف نے ان کے خیالات کو من دعن آج سے بہت پہلے اس طرح پیش کر دیا تھا - قرآن باہر رہ گیا مگر ایک عیاری سوچ کی صورت اپنی سٹری سودائی کی ایسی بنائی کہ منگوئی باندھ کر جسم غبار آلود کر کے مٹی کا ڈھیلا لے کر کھاتا ہوا سامنے گنبد کے آکر چہینے لگا کہ اس گنبد پر کبوتر بیٹھلے - مگر ہرن نکل رہا ہے - ہرن کی دم میں ادھنٹ بیٹھا ہے - گھوڑا ہاتھی کھاتا ہے چیل لئے جاتی ہے - چھر پر گدھا سوار ہے - لیجیو لو ہے - اے ادھر دیکھ واہ رے مردوے خوب ناچتا ہے - ایک کان میں سارا ممکن ہے - سر پر چار پائی کھا چاہے - ہوا کی رُت بھری - موت نے نیچے چنے - قضا کا بھن ہوئی - رات نے اندھا دیا دن نے چھپی سے جوڑا کھایا - یہ صدا جو ساحر نے سنی گھر اگر گنبد سے نکل آیا - یہ کون ہے جو وہی تباہی بک رہا ہے -"

(صفحہ ۳۳۳ جلد اول)

غالباً یہ اقتباس آج کل کی میراجی اسکول کی شاعری کا جدید تراژیشن معلوم ہوتا ہے - جس کو ہوشربا کا مصنف وہی تباہی قرار دے کر پتہ نہیں کیوں آج کے ادیبوں اور شاعروں پر طنز کر رہا ہے -

مضمون کو اگر اسی جگہ نہ روکا گیا تو پھر اس کا روکنا میرے بس سے بھی باہر ہوگا - لہذا آخری بات اور سن بیجے - کبھی بڑا ادب بغیر علامات کے پیدا نہیں ہوتا اور کبھی علامات بغیر پرقوت تخیل کے وجود میں نہیں آتیں اور کبھی پرقوت تخیل زبان پر اعلیٰ درجے کی قدرت اور جہارت اور الفاظ سے زندہ رشتے کے بغیر وجود میں نہیں آتیں - ہمارا رشتہ الفاظ سے ٹوٹ چکا ہے وہ ہمارے لئے مردہ اور بے معنی ہو چکے ہیں - اس کی ذمہ داری ان تمام ادیبوں پر عاید ہوتی ہے جنہوں نے حقیقت پسندی کا ریکٹ چلایا تھا اس میں سرسید بھی شامل ہیں اور مولوی نذیر احمد بھی - مولانا حالی بھی ہیں اور مولوی ذکا اللہ بھی اس دور کے سب سے افسوسناک اور قابل مذمت رجحان سادہ زبان کا ہے جس نے ایک طرف ہماری زبان کو رنگا رنگ اسالیب قدرت زبان پر ایسے اظہار طرز عبارت اور الفاظ کے زندہ رشتوں سے محروم کر دیا ہے اور دوسری طرف پھکی ، بے جان ، بے مزہ اور مردہ اور بے رنگ بھی تحریروں کو فروغ دیا ہے - یہی وجہ ہے کہ آج ترقی پسند تحریک کی تمام تحریریں مردہ ہو چکی ہیں موضوعات سہرا نے ہوتے جاتے ہیں - مرتے جاتے ہیں - مگر اسلوب اور عبارت ہمیشہ زندہ رہتی ہے - آئندہ مولوی عبدالحق کی تحریریں کہاں جائیں گی - یہ میرا مسئلہ نہیں ہے لیکن مجھے یہ حیرت ہنرور ہے کہ ہمارے ادب کے سب سے مزاج آشنا نقاد محمد حسن عسکری بھی سادہ عبارت کے بڑے قائل ہیں - یہ بات سیدھی سی ہے لیکن یہ الگ بات ہے کہ انہوں نے ساری عمر ترقی پسندوں کے خلاف لکھا مگر وہ عمل میں ان ہی سبب سے زیادہ متاثر رہے ہیں -

طلم خواب زینجا و دام بردہ فروش  
ہزار طرح کے قصے سفر میں ہوتے ہیں

ہندوستانی خریدار

زر سالانہ

جناب برہم ناتھ دت صاحب - ۱۷ - کرشنا مارکیٹ امرتسر کے بھیج کر سید و صوفی ادارہ کو ارسال کریں -

# فنِ ڈراما نویسی

ابراہیم یوسف

ڈرامہ کس طرح پیدا ہوتا ہے | کبھی اپنے جذبات مسرت و الم کا مختلف طریقوں سے اظہار کرتا ہے۔ کبھی الفاظ سے، کبھی اشاروں سے۔ کبھی چہرے کے اتار چڑھاؤ اور کبھی اعضاء کی جنبش و حرکت سے اپنی ناپسندگی کا اظہار کبھی تو وہ اس طرح کرتا ہے کہ زبان سے کہہ دیتا ہے یہ بات مجھے پسند نہیں۔ کبھی وہ صرف نفرت سے اپنا منہ دوسری طرف پھیر لیتا ہے کبھی چپکے پر شکنیں ڈال کر اس کا اظہار کرتا ہے اور کبھی کبھی جب وہ بیک وقت ان تمام ذرائع سے کام لیتا ہے اس میں زیادہ زور پیدا ہو جاتا ہے۔ اظہار جذبات کے ذریعہ بعض نطری ہوتے ہیں اور بعض اکتسابی، تو از ایک نطری چیز ہے مگر کسی خاص طریقے سے اس کا استعمال اکتسابی چیز ہے۔ پتھر پیدا ہونے ہی مختلف قسم کی آوازیں تو نکلنے لگتا ہے لیکن کوئی خاص زبان استعمال نہیں کرتا۔ جب وہ بڑا ہوتا ہے اور اپنے آس پاس کے لوگوں کو بولتے سنتا ہے تو ان کی نقل کرتا ہے اب اس نقل سے وہ چند الفاظ سیکھ لیتا ہے اور پھر ان الفاظ کے معنی سمجھتا ہے۔ مثلاً اس کو بھوک لگتی ہے تو وہ روتا نہیں ہے بلکہ بھوک بھوک چلاتا ہے لیکن صرٹ کہہ دینے سے اس کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اعضاء کی جنبش، چہرے کے اتار چڑھاؤ کی آوازوں سے بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔

کسی کا محض یہ کہہ دینا کہ میں بہت رنجیدہ ہوں وہ اثر پیدا نہیں کرتا چہرے کے اتار چڑھاؤ اور اعضاء کی جنبش کو پیدا ہو سکتا ہے۔ اس لئے اظہار رنج و مسرت کے لئے زبان ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر زبان نہ ہو تو ہم اشاروں کے ذریعہ اپنے مطلب کا اظہار کر سکتے ہیں۔ بہر حال اگر زبان سے کوئی بات کہیں اور اشاروں سے اس میں تاثر پیدا نہ کریں تو بہاوی بات میں زور پیدا نہیں ہو سکتا ہے۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جب انسان سوسائٹی میں رہتا ہے تو وہ فرد مختلف طریقوں سے دوسروں کے تاثرات کو بھی محسوس کرتا ہے اور پھر دوسروں کے سامنے ان تاثرات کو پیش کرتا ہے اور جب وہ اس طرح دوسروں کی نقالی کرتا ہے تو ڈرامہ یا ٹانگ وجود میں آتا ہے۔ گویا ڈرامہ یا ٹانگ انسان کے جذبہ نقالی کا اظہار ہے اگر سچے انسان کو سوشل حیوان ہونے کے ساتھ ساتھ نقالی حیوان بھی قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نقالی انسان میں بچپن سے ودیعت کی جاتی ہے اور نطرتاً انسان نقالی سے خوشی محسوس کرتا ہے۔

ڈرامہ تباخ کے ہر ذمہ میں کسی نہ کسی شکل میں موجود رہا ہے اور جب تک انسان میں نقالی کا جذبہ موجود ہے ڈرامہ یا ٹانگ بھی موجود ہے گا۔ ڈراما چونکہ صرف دوسروں کے احساسات و جذبات کو منتقل کر دینا ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ سوسائٹی کی تمدنی و معاشرتی پہلوؤں کو بھی پیش کرتا ہے اس لئے خود دیگر مصنف ادب سے اہمیت میں کسی طرح کم نہیں۔

ڈراما یا ٹائٹل کی اہمیت جو اس کو دیگر اصناف ادب سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی عوام سے قربت ہے کیونکہ جب ڈراما ایسٹج کیا جاتا ہے اس کو دیکھنے والا کوئی مخصوص طبقہ نہیں ہوتا بلکہ سوسائٹی کے ہر طبقہ کے افراد اس میں شامل ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار، ناول نویس یا انسانہ نگار کی طرح انٹیل کے مقصد کو کھلے الفاظ میں ظاہر نہیں کر سکتا بلکہ اس کی کام یابی اسی میں ہے کہ وہ کرداروں اور مکالموں سے اپنے مقصد کو اس طرح پیش کرے کہ عوام کے سامنے وہ آئینہ ہو جائے اس سے ڈراما کو پیش کرنے میں صرف مصنف ہی کی محنت کافی نہیں ہوتی بلکہ کرداروں کو بھی محنت کرنا پڑتی ہے (۱) ایسٹج۔ شیکسپیر کے زمانے میں عام طور پر ایسٹج تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا (۱) پہلا یا سائن ڈراما کے لوازم، (۲) ایسٹج جو کسی بھی کھلی ہوئی جگہ مثلاً سڑک یا میدان وغیرہ کا کام دیتا تھا (۲) دوسرا عقی ایسٹج جس میں کچھ فریخ ہوتا تھا اور جو کسی محل، کمرہ یا کونسل ہال یا اسی قسم کے اندرونی مقامات کے لئے استعمال کیا جاتا تھا۔ (۳) تیسرا یا لائی ایسٹج جو سین میں ایکٹروں کی تبدیلی سے مقام تبدیل کر دیا جاتا تھا اور دیکھنے والے تصور میں سین تبدیل ہوتا محسوس کر لیتے تھے۔ موجودہ زمانے کے ایسٹج کی پیچیدگیاں ناظرین کو بھی الجھن میں ڈال دیتی ہیں اور وہ بمشکل اپنی توجہ پلاٹ و کردار پر مرکوز کر سکتے ہیں۔

(۲) ایکٹج۔ ڈراما کے ساتھ ہمارے ذہن میں ایکٹ کا خیال خود بخود پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ اس کی اہمیت وہی ہے جو موسیقی میں آواز کی۔ موسیقار خواہ کتنا ہی ماہر کیوں نہ ہو لیکن اگر اس کی آواز میں رس اور کشش نہیں ہے تو وہ نوٹوں کی توجہ اپنی جانب منقطف نہیں کر سکتا۔ اسی طرح اگر ایکٹ جذبات و احاسات کو اسی طرح پیش نہیں کر سکتا جس طرح ڈراما نویس نے محسوس کیا ہے تو ڈراما کا مایاب نہیں ہو سکتا۔ اداکاری خود ایک آرٹ ہے اور اداکار بہت بڑا آرٹ۔ ایک اداکار کی انتہائی کام یابی یہ ہے کہ وہ جس کردار کی نقل کر رہا ہے خود اس سے اس قدر قریب ہو جائے کہ دیکھنے والوں کی ہمدردی و نفرت اس کی ذات سے وابستہ ہو جائے اور اداکار کا کام صرف مکملے ادا کرنا نہیں ہے، بلکہ اس کے فن کا کمال یہ ہے کہ وہ ان میں ان کی صحیح روح بھر دے۔ وہ سمجھ لے کہ کہاں اس کو اپنی آواز کم کرنا ہے کہاں زیادہ، کن الفاظ کو رک رک کر ادا کرنا ہے اور کن الفاظ کو تیزی سے، کس لفظ پر زور دینا ہے اور کس پر نہیں۔ تو ہم روز کی زندگی میں دیکھتے ہیں کہ وہ لوگ جو سپاٹ بولنے کے عادی ہوتے ہیں باوجود اس کے کہ ان کے دلائل ٹھوس اور گفتگو بدلل ہوتی ہے۔ اکثر اس شخص سے مقابلے میں ناکام مایاب ہو جاتے ہیں جو عام گفتگو اور بول چال میں الفاظ کے استعمال میں جہارت رکھتے ہیں۔ ایک اداکار کا خاص فن اشاروں کے ذریعہ سے احساس و جذبات کا اظہار ہے۔ اگر وہ تاثرات کو اپنے چہرے اور حرکت سے پیدا نہیں کر سکتا تو وہ کوئی خاص تاثر پیدا نہیں کر سکتا۔

(۳) دیگر لوازم :- ڈراما کی تیاری صرف ایک اچھے اداکار اور مکالموں کو اچھی طرح ادا کر دینے پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ ایسٹج پر اس ماحول کو پیش کرنا ہے جو وقت و زمانے کے مطابق ہو۔ اگر اس میں قومی خصوصیت، کلچر، زبان اور مکان کا لحاظ نہ رکھا جائے تو وہ محض بیکار ہے۔ فرض کیجئے ایک ڈراما ایسٹج کیا جا رہا ہے جس میں باز بہادر اور روپ متی کی داستان محبت ہے اب اگر باز بہادر ایک موجودہ جنٹلمین کی طرح منہ میں سگار دبلے سر پر ہیٹ رکھو اور سوٹ بٹ سے لباس ہو کر آئے تو کوئی شخص اپنی ہنسی ضبط کر سکے گا۔ اس لئے ایسٹج اور لباس کی تیاری میں زمانے کے ماحول، تہذیب، معاشرت اور اس کے ساتھ ساتھ زبان اور قومی خصوصیات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔



**ناول اور ڈراما** تاریخی اعتبار سے ڈراما، ناول سے قدیم تر چیز ہے اور ان کے اجزائے ترکیبی کو ایک سمجھنا بڑی غلطی ہوگی۔ انسان کی دل چسپی ہمیشہ سے انسانوں کے جذبات و احساسات سے رہی ہے اور انسان کی اس خواہش پر ناول کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ وہ اپنے اس پاس کے لوگوں کو ان کے اصل روپ میں دیکھنا چاہتا ہے کیونکہ جب ہم آپس میں ملتے جلتے ہیں اور ہمارے درمیان سوشل تعلقات قائم ہوتے ہیں تو بھی باوجود بے انتہا بے تعلقی کے اپنے کردار پر ایک نقاب ڈالے رہتے ہیں۔ اس نقاب کو الٹ کر دیکھنے کی ہر شخص کی خواہش ہوتی ہے۔ اور اس کی یہ خواہش کبھی داستان کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے، کبھی ڈراما کی صورت میں، کبھی ناول کے روپ میں اور کبھی نظم کے انداز میں۔ ناول ایک مکمل ادبی صنف ہے اور ڈراما مکمل طور پر صنف ادب نہیں، اس کے لئے اسٹیج کی ضرورت بھی ہوتی ہے اسی لئے ڈراما جس قدر پابند ہے ناول اسی قدر آزاد ہے۔ اسی لئے ڈراما انتہائی مشکل آرٹ ہے اور ناول اس کے مقابلے میں آسان ہے ڈراما بچتے وقت اسٹیج کے متعلق پوری معلومات نہایت ضروری ہیں۔ ولیم ہیری ڈسن لکھتا ہے کہ:

ناول ہر شخص لکھ سکتا ہے جس کے پاس قلم و ادوات اور کاغذ ہے لیکن ڈراما لکھنے کے لئے اور بہت کچھ چاہیئے۔ ان دونوں میں سب سے اہم تکنیک کا فرق ہے۔ ولیم ہیری ڈسن لکھتا ہے کہ:-

”داستان یا ناول کی کہانی بیان کرنے کے لئے ہوتی ہے اور ڈرامہ نقلی ہے جو حرکت و تقریر کے ذریعہ کی جاتی ہے۔“

ناول ایسی صنف ادب ہے جو اپنے اند ہر چیز کو محیط کر لیتی ہے اور ہر وہ چیز جو ناول نگار بیان کرنا چاہتا ہے آسانی سے بیان کر دیتا ہے۔ نیز اس کے ساتھ قاری کا ذہن خود ہر اس چیز پر غور کرتا اور محسوس کرتا چلا جاتا ہے جو ناول نگار نے محسوس کیا ہے۔

برخلاف اس کے ڈرامہ قاری کو ہزاروں الجھنوں میں پھنسا دیتا ہے اس لئے ہر شخص ڈرامہ میں وہی دل چسپی محسوس نہیں کر سکتا جو ناول میں ہوتی ہے۔ نظر برائے موجودہ ڈرامہ میں اس بات کی کوشش کی جاتی ہے کہ ڈرامہ نویس ان معمولی معمولی جزئیات کو بھی بیان کر دے جو اسٹیج سے متعلق ہیں۔ وہ اگر کرے گا منظر بیان کرتا ہے تو کرے گا فریچر اور اس کی وارنش سے لے کر معمولی معمولی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ کرداروں کے کپڑوں کے رنگ، ان کے پہننے کے طریقوں تک کو بیان کرتا ہے۔ وہ کرداروں کی حرکات و سکنات، ان کا لب و لہجہ، چہرے کے آثار چڑھاؤ، آواز کی بلندی و پستی تک بتلاتا ہے اور بعض ڈرامہ نویس تو کرداروں کے تعارف کے وقت ان کے کرکڑ تک پر ریمارک کر دیتے ہیں مگر پھر بھی ہر شخص سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ وہ ڈرامہ پڑھتے وقت ان معمولی جزئیات پر ایسی ہی نظر رکھے گا۔ ڈرامہ اور ناول میں یہ ایک ایسا تین فرق ہے جو دونوں کو ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ کر دیتا ہے کسی فن کار سے یہ توقع رکھنا کہ وہ زندگی کے ہر پہلو پر ایک ہی وقت میں روشنی ڈال سکے گا۔

**ڈرامہ کی بنیاد** صحیح نہیں۔ کیونکہ زندگی ہزاروں اختلافات سے بھری پڑی ہے۔ ڈرامہ نویس زندگی کے کسی ایک پہلو کو منتخب کر لیتا ہے۔ واقعات میں ایک ربط و تسلسل پیدا کرتا ہے اور پھر کرداروں کے ذریعہ سے ان کو پیش کرتا ہے اگرچہ ڈرامہ نویس خود ان کے متعلق اپنی کوئی رائے نہیں دے سکتا مگر پھر بھی یہ کہہ دینا کہ مصنف خود کو اس سے علیحدہ رکھتا ہے، درست نہیں۔ خود ڈرامہ نویس کی ذات اور اسی کے نظریئے اکثر گوشوں سے جھانکتے نظر آتے ہیں جب ڈرامہ نویسی اسی طرح زندگی کے کسی ایک پہلو یا سوسائٹی کی کسی خاص کمزوری کو منتخب کر لیتا ہے

تو یہی اس کے ڈرامہ کا مواد ہوتا ہے۔ اب ڈرامہ نویس مجبور ہوتا ہے کہ وہ کرداروں کے مکالموں اور مناظر کی تبدیلیوں کو اپنے مواد سے وابستہ رکھے۔ وہ کردار ماحول اور کردار کی پوزیشن برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتا ہے اسی لئے ڈرامہ کی ماہیت اور مواد میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان دونوں کو آپس میں جڑے رکھنے میں ڈرامہ نویس کو واقعات میں کافی محکمانہ چھانٹ کر نا پڑتی ہے اور اب یہ اس کی صلاحیت پر موقوف ہے کہ وہ کسی واقعہ کو ڈرامہ کا تسلسل برقرار رکھنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے اور کس کو نہیں اور کس کس واقعات کو اپنے نقطہ نظر کی وضاحت اور کرداروں کے اُبھارنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔

صرف واقعہ اور مواد ہی وہ چیزیں نہیں جن پر ڈرامہ کی بنیاد ہوتی ہے بلکہ اس کے علاوہ کشمکش CONFLICT ڈرامہ کا سب سے اہم جزو ہے۔ بغیر کشمکش کے ڈرامہ وجود میں نہیں آسکتا۔ کشمکش مختلف قسم کی ہو سکتی ہے کبھی دو انسانوں میں کشمکش ہوتی ہے کبھی انسان اور موشائی میں۔ کبھی حقیقی اور جذبات میں۔ کبھی خود اپنی خواہشات کی۔ جو نقطہ کے ذریعہ بیان کی جاتی ہیں۔ اس طریقے سے ہر ڈرامہ کسی کشمکش سے شروع ہوتا ہے۔

ڈرامہ کا ڈھانچہ۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ جب کشمکش شروع ہو جاتی ہے تو وہ کن کن مراحل سے گزرتی ہے۔ اس کشمکش کے شروع ہونے کے لئے کسی خاص حادثہ کی ضرورت ہوتی ہے اور پھر حالات و واقعات ہماری نظروں کے سامنے آتے لگتے ہیں اور یہ واقعات مختلف مراحل سے گزرتے ہیں اور پھر اس حادثہ کا کوئی خاص نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ ڈرامہ کو پانچ قدرتی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اپنی پانچ حصوں کے پیش نظر پانچ ڈرامے پانچ ایکٹ کے لکھے جاتے تھے۔ لیکن اب اس خیال میں صرف اس قدر تبدیلی ہوئی ہے کہ ڈرامہ کو حسب ضرورت ایکٹوں میں تقسیم کر لیا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ڈرامہ کے یہ پانچ حصے ہم کو علیحدہ علیحدہ صاف نظر نہیں آتے مگر وہ ہر ڈرامہ میں موجود ہوتے ہیں پانچ قدرتی حصے مندرجہ ذیل ہیں:-

(۱) مہتید واقعہ (۲) ابھار (۳) نقطہ عروج (۴) سلجھاؤ (۵) انجام (CONCLUSION) لیکن ان سب سے پہلے مہتید یا انکشاف ضروری ہے۔

(۱) مہتید یا انکشاف اس میں ناظر کو ان ضروری باتوں کے متعلق معلومات فراہم کی جاتی ہیں جو ڈراما سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ ڈراما میں بہت سی ایسی باتیں ہوتی ہیں جن کو ڈرامہ نویس تو بہت کچھ جانتا ہے مگر ناظر نہیں۔ اسی طرح ڈرامہ میں سیکڑوں کردار یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آتے ہیں جن کے متعلق ڈرامہ نویس تو اچھی طرح جانتا ہے کہ وہ کون ہیں اور مختلف کرداروں کا آپس میں کیا رشتہ ہے مگر ناظر اس سے قطعی ناواقف ہوتے ہیں۔ اس لئے ان کا تعارف ڈرامہ نویس کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لئے مختلف طریقوں کو استعمال کیا گیا ہے کبھی تو اس قسم کے تعارف کو کسی ایک کردار کے ذریعہ سے کیا جاتا ہے اور کبھی خود کلامی کے ذریعہ سے اکثر کردار اپنا تعارف کرا دیتے ہیں۔ یہ دونوں طریقے غیر موزوں اور غیر مناسب ہیں۔ اگر پہلا طریقہ ناظر کے لئے اکتا دینے والا ہوتا ہے تو دوسرا طریقہ قطعی غیر دلچسپ اور غیر قدرتی اس لئے ڈرامہ نویس عام طور پر اس کو مکالمات کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور مکالمات کے درمیان میں ایسی دل چسپی پیدا کرتا جاتا ہے کہ ناظر اکتاتے نہیں بلکہ ان میں گہری دل چسپی محسوس کرتے لگتے ہیں۔ ایک قادر ڈرامہ نویس کے فن کا کمال یہی ہوتا ہے کہ وہ تعارف کو وقت فوقت اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ وہ بالکل ڈرامہ کا جز بن جائے۔ بہر حال اس سلسلے میں جو چیز قابلِ لحاظ ہے وہ یہ ہے کہ انکشاف یا تعارف کا واضح، مختصر، ڈرامائی اور پلاٹ سے ہم آہنگ ہونا ضروری ہو اور اس میں کسی قسم کی بناوٹ کی جھلک نہ نظر آئے۔

## (۲) الجھاؤ یا کشمکش

پردہ لٹکے ہی ڈراما کا پلاٹ شروع ہو جاتا ہے اور وہ کش مکش جس پر ڈرامہ کی بنیاد رکھی گئی ہے ظاہر ہوتا ہے شروع ہو جاتی ہے۔ عام طور پر کوئی پیچیدگی اور کش مکش آہستہ آہستہ کسی کردار کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے اور تدریجی طور پر واضح اور صاف ہوتی چلی جاتی ہے جس سے مختلف کرداروں کے درمیان جدوجہد شروع ہو جاتی ہے اور اب وہ کیفیت جو ایک فرد سے متعلق تھی آہستہ آہستہ دوسروں پر اثر ڈالنے لگتی ہے، یہ ضروری نہیں کہ یہ کش مکش یا پیچیدگی جو ایک کسی فرد کے اندر پیدا ہوئی ہے کسی ایک واقعہ کا رد عمل ہو، بلکہ کبھی تو یہ پیچیدگی کسی ایک واقعہ سے متاثر ہو کر شروع ہوتی ہے اور کبھی متعدد واقعات کسی فرد میں ایک خاص کیفیت پیدا کرنے کے ذمے دار ہوتے ہیں مگر یہ بات ڈرامہ نویس کے ذہن میں ہمیشہ رہتی ہے کہ امر واقعہ کے اندرونی اور بیرونی حالات کو اس طرح اجاگر کرے کہ وہ ناظر کے سامنے دونوں پہلوؤں سے آمیزہ کی طرح صاف اور روشن ہو جائیں۔ کبھی کبھی کسی ڈراما میں دو مختلف کہانیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ اہم کہانی کی پیچیدگی تو فوراً ظاہر ہو جاتی ہے مگر دوسری کہانی کی پیچیدگی جو اس کے ساتھ حرکت کر رہی ہے دیر تک سامنے نہیں آتی۔ پیچیدگی یا کش مکش شروع ہونے کے بعد ڈراما کا سب سے اہم دور شروع ہوتا ہے جس میں کہانی ماحول، اثرات اور پیچیدگیوں سے گزرتی ہوئی نقطہ عروج کی طرف بڑھتی ہے۔ یہی وہ دور ہوتا ہے جس سے کسی ڈرامہ نویس کی ذہانت کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کسی طرح واقعات، حالات اور کرداروں کے اندرونی احساسات کا جائزہ لے رہا ہے۔ ایک ذہین اور فن کار ڈرامہ نویس غیر ضروری واقعات کو، خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں نظر انداز کرتا ہے اور ضروری واقعات کو بھی اختصار سے پیش کر کے اپنی فن کاری کا ثبوت دیتا ہے۔

ڈرامہ کے اس حصہ میں اس بات کا خیال رکھنا نہایت ضروری ہے کہ واقعات میں ربط ہو اور کوئی غیر متعلق واقعہ پیش نہ کر دے یا کوئی ایسا واقعہ جو کردار کے مطابق نہیں ہے اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ کہانی برابر آگے بڑھتی رہے۔ اگر کہانی آگے نہیں بڑھتی تو پھر ڈرامہ نویس مکالموں میں کتنا ہی زور دیکھیں نہ پیدا کرے ڈراما غیر دلچسپ اور غیر موثر ہو گا۔ کہانی کے واقعات میں تسلسل ضروری ہے، دوسرے یہ کہ واقعات نتائج غیر حقیقی نہ معلوم ہوں۔

## (۳) نقطہ عروج

چونکہ ڈرامہ کے واقعات کا سلسلہ لا متناہی نہیں اس لئے جلد یا بدیر ایک ایسا مقام آ جاتا ہے جہاں واقعات کے مطابق کہانی ایک فیصلہ کن مرحلہ میں داخل ہو جاتی ہے جس کو ہم ڈراما کا نقطہ عروج کہتے ہیں۔ ویسے تو ڈراما میں ایسے کئی مقام آتے ہیں کہ لوگ یہ معلوم کر لے کہ کب سے چلن ہو جاتے ہیں کہ اب کیا ہو گا؟ لیکن ڈراما کا نقطہ عروج وہی ہے جہاں سے کہانی ایک فیصلہ کن مرحلہ میں داخل ہوتی ہے اور ایک نیا موڑ اختیار کر لیتی ہے۔ ڈراما کا نقطہ عروج تک پہنچانے اور اس کو ایک نیا موڑ دینے وقت اس کا لحاظ ضروری ہے کہ جو موڑ کہانی میں پیدا ہوا ہے وہ غیر فطری تو نہیں! بعض مصنفین نقطہ عروج کو فوراً نہیں لاتے بلکہ برابر یہ کوشش کرتے ہیں کہ جہاں تک ہو سکے نقطہ عروج کو دھڑکھا جائے۔ بہر حال نقطہ عروج جلد آئے یا بدیر، لیکن اس کو قدرتی اور منطقی ہونا ضروری ہے۔ ڈراما میں نقطہ عروج نہایت اہم حصہ ہے کیونکہ ڈراما جس قدر نقطہ عروج سے قریب ہوتا جاتا ہے ڈرامہ نویس کی ذہانت و فن کاری کا امتحان سخت سے سخت ہوتا جاتا ہے یوں تو ہر شخص پہلے ہی سے نیچے کے متعلق اپنی رائے قائم کر لیتا ہے کہ ایسا ہو گا مگر پھر بھی اس کے ذہن میں ایک بے چینی ہوتی ہے کہ وہ جلد از جلد سب کچھ معلوم کرے۔ اس کی باتس رک جاتی ہے اور دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے اور اپنے کردار کی قسمت کھانے چینی سے انتظار کرتا ہے۔ اس کی خواہش ہوتی ہے کہ اس کا یہ کردار جلد از جلد کش مکش سے گزر جائے جس میں وہ مبتلا ہے۔ یہ حصہ ڈرامہ کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے۔ اگر یہ ڈرامہ نویس کی خامکاری کے باعث کمزور رہ گیا تو پھر ڈراما کی دل چسپی اور اہمیت ختم ہو جاتی ہے چونکہ یہ ڈراما کا سب سے دل چسپ حصہ ہے اس لئے عام طور پر ڈرامہ نویس اس کو دیر تک سامنے نہیں لاتے تاکہ لوگوں کی دل چسپی ختم نہ ہو۔



نقطہ عروج گذر گیا اور ڈراما اب چوتھے دور میں داخل ہوتا ہے جس کو سلجھا دیتے ہیں۔ اگر ڈراما کامیڈی ہے تو پھر ہیرد اور ہیردن کے سامنے سے وہ مشکلات علیحدہ ہونا شروع ہو جاتی ہیں جن کے باعث انھیں الجھنوں پیچیدگیوں اور کش مکش میں مبتلا ہونا پڑا تھا اور اگر ٹریجیڈی ہے تو پھر وہ تمام عناصر ہلنا شروع ہو جاتے ہیں جن کے باعث برائیاں ابھی تک اپنا اثر قائم نہیں کر سکتیں۔ اب وہ آزادی سے اپنا عمل کرتے لگتی ہیں۔

بہر حال ڈرامہ کا نتیجہ طریقہ ہو یا المیہ، نقطہ عروج تک پہنچنے سے پہلے ناظر یا قاری جس ذہنی کش مکش میں مبتلا تھا وہ دورہ ہونے لگتی ہے۔ لیکن اب ایک مشکل یہ پیدا ہو جاتی ہے کہ کس طرح دل چسپی کو برقرار رکھا جائے۔ اسی لئے عام طور پر ڈرامہ نویس نقطہ عروج تک کہانی کو پہنچانے میں دیر لگاتے ہیں اور نقطہ کے بعد بہت تیزی کے ساتھ نتیجہ پر پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ وہ اس مشکل مسئلہ سے آسانی سے گذر جائیں۔ المیہ ڈراموں میں تو یہ دل چسپی برقرار رہتی ہے مگر طریقہ ڈراموں میں دل چسپی برقرار رکھنے کے لئے کچھ ایسے واقعات پیش کرنا پڑتے ہیں جس سے انجام تک پہنچنے میں کچھ رکاوٹیں پیدا ہو جائیں۔ اب چونکہ واقعات کا ایک نیا موڑ شروع ہو جاتا ہے اس لئے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ اب واقعات میں تسلسل کی ضرورت نہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے بلکہ اب تو ڈراما نویس کے آرٹ کا اور سخت امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ اس حصہ کے بعد واقعہ کو تمام واقعات سے مربوط ہونا چاہیے۔

## ۵۱) انجام

چوتھے مرحلے سے گذرنے کے بعد ڈراما اب آخری مرحلے یعنی اختتام یا انجام میں داخل ہوتا ہے۔ موجودہ زمانے کے ڈرامے عام طور پر کسی خاص نتیجہ تک نہیں پہنچاتے۔ نتیجہ کو اس طرح مبہم چھوڑ دینے کا منطقی سبب یہ ہے کہ زندگی بہت پیچیدہ اور ہزاروں تضاد کا مجموعہ ہے ایک واقعہ کے بعد دوسرے واقعہ کا ہونا ناگزیر ہے اس لئے زندگی کے پیچیدہ واقعات کے متعلق کوئی آخری رائے دینا ممکن نہیں لیکن ڈرامہ میں چونکہ زندگی کو ہم آرٹ کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے زندگی کے پیچیدہ واقعات کے متعلق کوئی آخری رائے دینا ممکن نہیں۔ لیکن ڈرامہ میں چونکہ زندگی کو ہم آرٹ کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں اس لئے اس میں انجام کو اس طرح مبہم چھوڑ دینا غلط ہے ڈرامہ طریقہ ہو یا المیہ ڈراما نویس کے لئے یہ بات ضروری ہوتی ہے کہ وہ اپنے ڈرامہ کے انجام کو ان حالات سے مربوط رکھے جو درجہ کے درمیان ظاہر ہوئے تھے اور نقطہ عروج پر پہنچنے سے قبل جن کے متعلق ایک دھندلا سا تصور پیدا ہو گیا تھا جس طرح واقعات اور ان کے نتائج کو غیر منطقی نہ ہونا چاہیے اسی طرح انجام بھی غیر منطقی نہ ہونا چاہیے۔

ڈراما کو المیہ سے بچانے کے لئے درمیان میں کسی ایسے واقعہ کو داخل کر دینا جو اس کے انجام کو تبدیل کر دے، یوں تو غیر مستحسن ہے مگر ان مصنفین کو جو طریقہ ڈرامہ لکھتے ہیں اس قدر موقع ضرور دیا جاتا ہے کہ وہ انجام کو المیہ سے بچانے کے لئے کسی ایسے غیر متوقع واقعہ کے اظہار یا کسی کردار کو یکایک سامنے لاکر واقعات کے رخ بدل دیں لیکن یہ ضروری ہے کہ ڈراما کی اخلاقی و جمالیاتی قدیں مجروح نہ ہوں۔

## پلاٹ

پلاٹ ڈراما کا بڑا اہم حصہ ہے جس کے بغیر کوئی ڈرامہ وجود میں نہیں آتا۔ اگر ہم ڈراما اور ناول کے پلاٹ کا مطالعہ کریں تو ہم کو دونوں کے اجزائے ترکیبی میں کوئی فرق نظر نہ آئے گا۔ مگر دونوں کو مختلف حالات میں کام کرنا پڑتا ہے ناول نگار کو آزادی ہوتی ہے کہ وہ جس قدر چاہے اپنے مواد کو پھیلانے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا۔ ناول پڑھتے وقت قاری جس قدر چاہے وقت لے سکتا ہے مگر ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل نہیں ہوتی۔ کیونکہ جب کوئی شخص ڈراما کو دیکھنے بیٹھتا ہے تو اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ اس کو ایک مرتبہ ہی دیکھ لے اس لئے ڈراما نویس ہر مقام پر اختصار کو پیش نظر رکھتا ہے اس لئے وہ واقعات میں کانٹ چھانٹا اور غیر ضروری واقعات کو نظر انداز کرنے پر مجبور ہوتا ہے اس لئے اس نے ڈرامہ نویس کو طبعیت کی ہے کہ اسے اپنے پلاٹ کی ترتیب میں کئی بات ان کو کام میں نہیں لانا چاہیے کیونکہ داستانیں عام طور پر غیر ضروری اور غیر دلچسپ واقعات سے پُر ہوتی ہیں اس لئے ڈراما کے پلاٹ میں غیر ضروری واقعات خواہ وہ کتنے ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں۔ نظر انداز کر دینا ضروری ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ناول نگار کے مقابلے میں ڈراما نویس کو یہ آسانی حاصل ہوتی ہے کہ وہ ان چیزوں کو اسٹیج سٹینگ کے ذریعہ ظاہر کر دیتا ہے اور ان تمام غیر ضروری تفصیل سے بچ جاتا ہے جو ناول نگار کے لئے ناگزیر ہیں۔

جب ہم پلاٹ کا ذکر کر رہے ہیں تو سب سے پہلے جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ڈراما نویس نے جو پلاٹ منتخب کیا ہے اور جو واقعات وہ پیش کر رہا ہے وہ زندگی سے کس قدر قریب ہیں۔ وہ زندگی کی صحیح نمائندگی بھی کرتے ہیں یا نہیں؟ وہ کچھ واقعات تو نہیں جو زندگی سے ہم آہنگ نہ ہوں۔

دوسری چیز پلاٹ کی ترتیب میں اخلاقی قدریں ہیں۔ ایک ڈراما اسی وقت بڑا کہا جاسکتا ہے جبکہ اس کی جڑیں ہماری روزانہ کی زندگی میں بہت گہری ہوں۔ وہ ایسے لوگوں کی داستانیں نہ ہوں جو مافوق الفطرت ہیں جو زندگی سے بہت دُور ہیں اور جن کا عام زندگی سے کوئی واسطہ نہیں۔ بلکہ ایسے لوگوں کی داستانیں ہوں جو عام زندگی سے متعلق رکھتے ہیں۔ جو ہماری زندگیوں سے متاثر ہوتے ہیں — اور ہم کو زندگی سے متاثر کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ڈراما کو صرف انسانی زندگی کے اس حصہ کا نمائندہ سمجھ لیا جائے جس کو ٹریجڈی کہتے ہیں بلکہ ڈراما کا تعلق انسانی زندگی کے اس حصہ سے بھی ہے جس کو کامیڈی کہتے ہیں۔ کیونکہ انسان جہاں اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں میں دل چسپی لیتا ہے وہیں اس کی زندگی کا انحصار روز کی ان چند خوشیوں پر بھی ہے جو اس کو حاصل ہوتی ہیں۔ اس لئے پلاٹ کے انتخاب میں خواہ زندگی کے روشن پہلو کو دکھایا جائے خواہ تاریک کو۔ اسی زندگی کو علیحدہ نہیں ہونا چاہیے بلکہ قریب تر ہونا چاہیے کیونکہ ڈرامے کے پلاٹ کی بڑائی اس کی حقیقی زندگی کی قدروں میں پوشیدہ ہے۔ پلاٹ اور واقعات منتخب کرتے وقت ڈراما نویس کا اولین فرض ایسے واقعات کا انتخاب کرنا ہے جس پر وہ بغیر جھجک کے رائے سے سکے۔ اس سے ایک فائدہ یہ بھی ہوگا کہ ایک ہی واقعہ پر مختلف ڈراما نویسوں کی رائیں دل چسپی کا سبب بن سکتی ہیں۔

ہم پلاٹ کی دو قسمیں کر سکتے ہیں۔ مربوط اور غیر مربوط — غیر مربوط پلاٹ میں تسلسل و ہم آہنگی نہیں ہوتی وہ واقعات کا ایک مجموعہ ہوتے ہیں جن میں سے کچھ کا تعلق اصل واقعہ سے ہوتا ہے اور کچھ کا نہیں۔ ایسے پلاٹ غیر دل چسپ ہوتے ہیں اور دیکھنے والے جلد گھبرا اٹھتے ہیں۔ برخلاف اس کے مربوط پلاٹ میں واقعات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ تمام واقعات ایک ہی سلسلہ کی گڑیاں جو معلوم ہوتی ہیں۔ اس میں ناظر یا قاری کو ڈرامہ کی غایت سمجھنے میں زیادہ کوشش نہیں کرنا پڑتی بلکہ وہ آسانی سے اس مرکزی خیال کو پایا جاتا ہے جس پر ڈرامہ کی بنیاد قائم ہے۔ اس طرح کے پلاٹ پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ واقعات کا یہ تسلسل غیر قدرتی چیز ہے۔ اس اعتراض کو کسی حد تک تسلیم کیا جاسکتا ہے لیکن پھر بھی اس کا جواب یہ ہے کہ زندگی میں واقعات کا تسلسل کے ساتھ پیش آنا ممکن نہیں ہے اور زندگی میں ایسے واقعات کا پیش کرنا کہ ان میں تسلسل اور ربط ہو غلط نہیں کہا جاسکتا۔ ان میں پہلی چیز متوازنیت *Parallelism* اور دوسری تقابل *Contrast* ہے۔ متوازنیت ڈراما کو زیادہ ذی اثر بنانے کے لئے

استعمال کی جاتی ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ ایک ہی جیسے واقعہ کو دہرایا جائے یعنی اگر کوئی واقعہ ڈرامے کے حصہ میں پیش آیا ہے تو بالکل ایسا ہی دوسرے حصے میں دوسرے طریقے سے پیش کیا جائے اس سے ڈرامائی قدریں بڑھ جاتی ہیں اور وہ تمام مختلف اجزاء جن کے ذریعے سے ڈراما کا پلاٹ ترتیب دیا گیا ہے ایک وحدت میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ڈراما دو مختلف پلاٹوں سے ترتیب دیا جاتا ہے جن میں بظاہر ہمیں کوئی تعلق نظر نہیں آتا مگر جب ایک ہی واقعہ یا ایک ہی خیال دو توں کہا نیوں کا علیحدہ علیحدہ محرک بنتا ہے تو ہمیں ڈراما کی غایت سمجھنے میں ذرا دقت پیش نہیں آتی بلکہ متوازنیت کی اس طرح کی مثالیں ہم کو شیکسپیر کے ڈراموں میں بہت ملتی ہیں *A mid summer's night dream* اس کی بڑی اچھی مثال ہے

جس میں ڈرامہ نویس محبت کو ایک خلاف عقل جذبہ سے بغیر کرتا ہے۔ ایسا جذبہ جس میں لڑکیاں اپنے والدین کی حکم عدولی کرتی ہیں اور عشاق تباہی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ اس میں شیکسپیر اپنے مرکزی خیال کو نمایاں کرنے کے لئے اصلی پلاٹ کے ساتھ *Queen of fairies* کا قصہ شروع کر دیتا ہے اور متوازن سے مدد لیتا ہے اور دونوں کہانیوں میں محبت کے اثرات بتاتا ہے۔ ڈراما کے پلاٹ کی ترتیب میں تقابل بڑی اہم چیز ہے کیونکہ انسان کو ہر قدم پر ہزاروں اختلافات سے واسطہ پڑتا ہے اسی کش مکش پر دنیا کی رونق قائم ہے۔ ڈراما کے سلسلہ میں اس کو یوں سمجھئے کہ ڈراما یا تو طریقہ انداز میں شروع کیا جاتا ہے اور المیہ انداز میں ختم ہوتا ہے یا المیہ انداز میں شروع ہوتا ہے اور طریقہ پیرا انجام پذیر ہوتا ہے اس تمثیل سے نقطہ عروج تک پہنچنے اور نقطہ عروج سے انجسٹم تک پہنچنے میں ایک نمایاں اختلاف نظر آتا ہے اور خاص طور پر المیہ ڈراموں میں یہ فرق بہت نمایاں ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ابھی حالات کس طرح گزر رہے تھے اور کس معمولی غلطی یا کسی کردار کی معمولی نغزش نے حالات کو بالکل بدل دیا ہے اور اسی طرح پلاٹ کے ان دو حصوں میں ایک نمایاں فرق پیدا ہو گیا ہے۔ یہ اختلاف سنجیدہ اور المیہ ڈراموں میں کامک کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے یعنی سنجیدہ پلاٹ کے ساتھ ایک دوسرا پلاٹ شروع کر دیا جاتا ہے جس میں قطعی سنجیدگی اور الم نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر ڈراما نویس متوازنیت اور تقابل دونوں سے کام لیتا ہے یعنی پلاٹ جو صرف کامک کے لئے استعمال ہوتا ہے اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس کا مرکزی خیال اصل واقعہ سے ہم آہنگ بھی ہو اور ایسا معلوم ہو کہ دونوں واقعات ایک ہی اصل کے حصے ہیں مگر دونوں میں اس طرح اختلاف پیدا ہو جائے کہ ایک واقعہ کو سنجیدہ طور پر دیکھتے تو اس پر سنجیدگی کا اثر ہو اور ویسے ہی دوسرے واقعے کو دیکھتے تو قہقہے لگاتے۔ اس طرح نقطہ اختلاف پیدا کر کے ڈراما نویس ناظر یا قاری کو ایک وقتی تسکین دینا چاہتا ہے۔ کیونکہ مسلسل ایک ہی قسم کے المیہ اور سنجیدہ واقعات سے انسان دوچار ہوتا ہے تو گھبرا جاتا ہے۔

یہاں ایک اور تقابلی اختلاف کا ذکر کرنا خالی از دل چاہی نہ ہوگا۔ اس کو ڈراما کی اصطلاح میں ڈرامائی طنز کہتے ہیں۔ یہ ایک ہی چیز کے دو مختلف روپ ہیں جو تقابل سے ظاہر کئے جاتے ہیں۔ اس کی تشریح ہم اس طرح کر سکتے ہیں کہ جو بات ایلیج پر لکھی جاتی ہے، ناظر یا قاری کا علم اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ یہ اختلاف یا تو موقع و محل کا ہو سکتا ہے یا واقعہ کا یا طنز کا، لیکن اگر غور سے ڈراما کا مطالعہ کیا جائے تو عام طور پر تمام حالتیں ملی جلی ظاہر ہوتی ہیں اور علیحدہ علیحدہ ان کو ظاہر نہیں کیا جاتا۔

مثال کے طور پر اس کو ہم اس طرح ظاہر کر سکتے ہیں کہ کسی ڈراما میں کوئی سازش کی جارہی ہے جس سے قاری بخوبی واقف ہے کہ اس کا علم اس شخص کو ہے جس کے متعلق سازش ہے مگر سازشی گروہ سمجھتا ہے کہ شخص متعلقہ اس سے واقف نہیں، اس قسم کے ڈرامائی طنز کو بڑی اچھی مثال شیکسپیر کے ڈرامہ ہنری پنجم میں ملتی ہے۔

بعض ڈرامائی طنز اس طرح پیش کئے جاتے ہیں کہ ہم یقین رکھتے ہیں کہ ایسا ہی ہوگا لیکن انجام دیا نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر ایک مجرم کو گرفتار کیا جاتا ہے ہم یقین ہے کہ وہ اپنے بے گناہ ہونے کا ثبوت پیش کرے گا۔ مگر جب عدالت میں پیش ہوتا ہے تو مجرم ہونے کا اقبال کر لیتا ہے۔ ڈرامائی طنز کا ایک طریقہ ایسا الفاظ کا استعمال بھی ہے جس کے دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک بولنے والا اس کو کسی اور معنی میں بول رہا ہے اور سننے والا اس کے کچھ اور معنی سمجھ رہا ہے یا بولنے والا جو الفاظ بول رہا ہے وہ خود اس کے معنی سے واقف نہیں جن سے مخاطب واقف ہے!

پلاٹ پر اس قدر بحث کرنے کے بعد سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پلاٹ کی فن کارانہ دل چسپی اس بات سے متعلق ہے کہ قہقہے بعض حصہ کو قاری یا ناظر سے اس وقت پوشیدہ رکھے جائیں جب تک کہ اصل بات کا انکشاف خود بخود نہ ہو جائے یا تمام واقعات کیر کڑ اور محرکات کا شروع ہی میں انکشاف کر دینا ضروری ہے۔



بعض کا خیال ہے کہ تمام جزئیات ڈرامہ کے انگشت سے پلاٹ کی دل چسپی برقرار نہیں رہتی مگر یہ خیال غلط ہے۔ کیونکہ اصل دل چسپی خود پلاٹ کے اندر موجود ہوتی ہے اور بہت سی وہ باتیں جن سے ناظرین یا قاری واقف ہو سکتے ہیں۔ خود ڈرامہ میں حصہ لینے والے بہت سے کردار ان سے واقف نہیں ہوتے اور اس طرح ناظر کو کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے دل چسپی پیدا ہو جاتی ہے اب محركات اور کرداروں کو پوشیدہ رکھنا بہت پرانا آرٹ ہو چکا ہے۔ موجودہ زمانے میں تمام جزئیات کو بیان کر دینا اور پھر پلاٹ کی دل چسپی برقرار رکھنا بہت بڑا آرٹ مانا جاتا ہے۔ پلاٹ کے ساتھ ساتھ اگر ڈرامہ کے تین اہم عناصر اختصار، زمان، اتحاد مکان اور اتحاد عمل پر غور کریں تو نامناسب نہ ہوگا۔ سب سے پہلے ہم اتحاد زمان پر غور کریں۔ اتحاد زمان سے مراد وہ وقت ہے جس میں ڈرامہ کا عمل ختم ہوتا جاتا ہے اس

کے نوع عام طور پر چوبیس گھنٹے کا وقت مقرر ہے اس سے زیادہ وقت کی کہانی جو

ہینڈل اور ہیپتوں کے دوران ختم ہو جائے بہت مشکل ہے اس لئے اتحاد زمان کو ڈرامہ کا کوئی ایسا

قانون سمجھ لیتا کہ اس پر عمل ناگزیر ہے غلط ہے اس کو صرف تھیوری تک تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ اتحاد زمان کے بعد اتحاد مکان ہے یعنی ڈرامہ کے واقعات کو جگہ کی قید لازمی ہے یعنی جس شہر یا جس قصبہ کے واقعات کسی کی کہانی میں دوہرائے جاتے ہیں وہ اس قصبہ یا شہر سے باہر نہ نکلیں اتحاد مکان کے متعلق ارسطو بالکل خاموش ہے جہاں وہ ڈرامہ کے متعلق وہ اپنی رائے دیتا ہے وہاں اتحاد زمان کے متعلق تو لکھتا ہے کہ اس کو سورج کی ایک گردش پر ختم ہو جانا چاہیے لیکن اتحاد مکان کے متعلق اس کی کوئی رائے موجود نہیں۔ فیکسیر اکثر اپنے ڈراموں میں اتحاد مکان پر دوہیان نہیں دیتا اس لئے ڈراما پر اتحاد مکان کی قید لگانا مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ ان دونوں اتحادوں کو دیکھ لینے کے بعد ہمیں اب اتحاد عمل پر غور کرنا ہے اتحاد عمل سے مراد صرف ایک پلاٹ نہیں بلکہ مختلف پلاٹوں کا اتحاد مراد ہے کہ وہ سب ایک ہی پلاٹ کے مختلف اجزاء معلوم ہوں ان کا علیحدہ علیحدہ کوئی وجود نہ ہو۔

اب ہم ڈرامہ کے ایک اور اہم جزو کردار نگاری کا مطالعہ کریں گے کیونکہ کردار نگاری ہی سے ایک ڈراما نویس اپنے ڈرامہ کو زندہ جاوید بنا سکتا ہے اور کردار نگاری ہی کے ذریعہ ڈراما کی افادی جمالیاتی اور فن کارانہ قدر دل کا تعین کیا جاتا ہے۔ سب

کیر کی رنگاری

سے پہلی چیز کردار نگاری میں یہ پیش نظر ہوتی ہے کہ ڈرامہ کے کردار کیا عام انسانوں سے مشابہ نہیں یا مافوق البشر ہیں جن کا ہم نے اپنی روزانہ اور عام زندگی میں کبھی مطالعہ نہیں کیا۔ ایسی ہستیاں جن سے کبھی ہمارا واسطہ نہ تعلق نہ رہا ہو ہماری توجہ کو کبھی اپنی جانب متغطف نہیں کر سکتیں بلکہ اکثر ہمیں اکتا دینے والی ہوتے ہیں اس لئے ڈراما نویس کا اولین فرض یہ ہے کہ وہ اپنے ڈرامہ کے کرداروں کے انتخاب میں ایسے لوگوں کو رکھے جو عام انسانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرامہ کے کرداروں کو ایسی جگہ سے تلاش کرنے کی ضرورت نہیں جو ہم سے بجز بات اور مشاہدات سے بالاتر ہوں۔ یہاں ایک چیز ہمیں ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ ڈراما کی کردار نگاری اور ناول کی کردار نگاری میں فرق ہے ناول نگار کو کردار نگاری میں جو آسانیاں حاصل ہیں وہ ڈراما نویس کو نہیں۔ ناول نگار اپنے کرداروں کو براہ راست پیش کر لے سکتا ہے اور ان کے جذبات و احساسات کو بیان کر سکتا ہے لیکن ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا نہ تو وہ اپنے کرداروں پر کوئی رائے دے سکتا ہے اور نہ اپنے طور پر ناظر یا قاری کو ان کے متعلق کسی قسم کی معلومات فراہم کر سکتا ہے اس لئے عام طور پر کسی ناول کے کرداروں کے مقابلے میں ڈرامہ کے کردار زیادہ کامیاب اور زندہ جاوید ہوتے ہیں، موجودہ زمانے میں تعلیمیات کا مطالعہ ادب کا ایک اہم جزو بن گیا ہے جو ناول نگار اور ڈراما نویس کے امتحان کی کسوٹی ہے اس کسوٹی پر ناول نگار تو آسانی اور کامیابی سے گزر جاتا ہے مگر جس نے ڈراما نویس کے لئے یہ دقیقیت پیدا کر دی ہیں کہ وہ کس طرح ایک محدود دائرہ میں رہ کر ان حالات اور جذبات کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پھر ان کی جذبات اس قدر پیچیدہ ہیں کہ ان کوئی انحال کسی سائنس کی مدد سے نہیں پرکھا جاسکتا کیونکہ

ایک ہی واقعہ کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف ہوتے ہیں اس سے ڈراما نویس کی ذمہ داریاں بہت بڑھ جاتی ہیں اور بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما نویس اس امتحان سے کام لے کر کہ وہ اپنی کئی باتوں کے ساتھ نہیں کر سکتا۔ مگر ابھی ڈراما نویس کے ہاتھ میں پلاٹ اور پلاٹ میں متواتریت اور تقابل کا بڑا اختیار ہوتا ہے جس سے ایک واقعہ کے مختلف اثرات اور ان کے مختلف رد عمل کو ظاہر کیا جاسکتا ہے اور مختلف کرداروں کی نفسیات کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اسی وقت ممکن ہے جبکہ ڈراما نویس نے فطرت انسان کا گہرا مطالعہ کیا ہو۔ وہ ان کے محرکات کو سمجھتا ہو جن سے انسانی جذبات حسرت پذیر ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پلاٹ کی بحث میں ہم نے بتایا تھا کہ ڈراما نگار کے لئے اختصار بہت ضروری ہے۔ یہی اختصار کردار نگاری میں بھی لازمی ہے ایک ناول نگار تو جس قدر چاہے اپنے کرداروں کو پھیلا سکتا ہے مگر ڈراما نویس ایسا نہیں کر سکتا اور اختصار کا دامن نہیں چھوڑ سکتا۔ اس کو قدم قدم پر اختصار سے کام لینا پڑتا ہے ایک محدود دائرہ میں وہ اپنے کرداروں کی اندرونی و بیرونی کش کش کا اظہار کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس کے سامنے کہانی کو آگے بڑھانے کا مسئلہ ہوتا ہے۔ اس لئے ڈراما نویس کا اولین فرض یہ ہے کہ وہ اختصار کا دامن نہ چھوڑے اور ممکن طریقے سے اختصار سے کام لے، بعض ڈراما نویس یہ سوچتے ہیں کہ وہ اپنے ڈرامے کو جس قدر پھیلائیں گے اسی قدر ان کے کردار نمایاں ہوں گے اور اس طرح مرکزی خیال کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوگی، غلط ہے، کسی کردار اور پلاٹ کی بڑائی اس کے اختصار میں ہے نہ کہ اس کی طوالت میں۔ کردار نگاری میں اس کی بھی ضرورت ہے کہ ڈراما نویس اپنی قوجہ اس خاص نکتہ اور کردار کی اس خاص خصوصیت پر مرکوز کر دے جس کو وہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں کرنا چاہتا ہے اس سے اختصار کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا اور وہ ان تمام غیر ضروری تفصیلات سے بچ جائے گا۔ جو اختصار کی راہ میں حائل ہیں۔ پیر و فیور ٹول مین لکھتے ہیں کہ:

”ڈرامہ میں ہر دیکھنے والی خاص کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنا لازم ہے جو کہانی کے بہاؤ میں مدد دے، لیکن کسی کردار کو نمایاں کرنے کے لئے ایسے واقعات داخل نہیں کرنا چاہئے جو کردار کی شخصیت سے غلط فہمی جوڑ دے۔ جو ڈرامہ پر براہ راست کسی پہلو سے اثر نہیں ڈالتے اور نہ کہانی جس مرکزی خیال پر گردش کر رہی ہے اس سے ان کا واسطہ اور تعلق ہے اگر اس طرح کردار نگاری میں غیر ضروری خصوصیات کو اُجاگر کیا گیا تو اس کو ہم نا واجب کردار نگاری کہیں گے۔“

ڈراما میں اس کے علاوہ ایک چیز یہ بھی ہے کہ ڈراما نویس خود کو ڈراما کی شخصیتوں سے قطعی علیحدہ رکھے۔ یہی چیز ڈراما اور ناول کی کردار نگاری میں فرق پیدا کرتی ہے۔ ناول نگار خود کو کرداروں سے بے تعلق نہیں کر سکتا۔ وہ ان کے احساسات و جذبات پر رائے دیتا ہے اور ان کی اندرونی کش مکش اور پوشیدہ محرکات کو بیان کرتا ہے۔ ان کی اچھی اور بُری خصوصیات پر اظہار خیال کرتا ہے مگر ڈراما نویس صرف ایک ناظر ہوتا ہے جو دھڑکے ہو کر ان کا مطالعہ کرتا ہے اور گیرہ کی طرح ہر اس چیز کو جو اس کے سامنے آتی ہے دوسروں پر ظاہر کر دیتا ہے اور خود بے تعلق رہتا ہے اس سے ممکن ہے یہ خیال پیدا ہو کہ ڈراما نویس اپنے خیالات اور نظریات کو ڈراما کے ذریعہ پیش نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ صحیح نہیں کیونکہ ہر ڈرامہ میں مصنف کے نظریات اور رجحانات اکثر کوشش سے جھانکنے سے منظر آتے ہیں۔ ڈراما نویس کی کرداروں سے بے تعلق کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ غایت اور مرکزی خیال سے بے تعلق ہو جائے۔ وہ اپنے خیالات اور نظریات ڈراما ہی کے کرداروں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کسی پلاٹ کے لئے کردار پیدا کئے جاتے ہیں، غلط ہے، بلکہ کرداروں کی کش مکش، ان کے اندرونی جذبات اور بیرونی ماحول سے پلاٹ خد بخود وجود میں آ جاتا ہے۔ یہ پلاٹ نہیں جو تاجر کرداروں کے احساسات و جذبات کا رخ بدل دیتا ہے بلکہ یہ کردار ہوتے ہیں جو پلاٹ کا رخ بدل دیتے ہیں۔ جھیکرے لے ایک تہہ کہتا تھا کہ میں اپنے کرداروں کو کنٹرول نہیں کر سکتا میں ان کے ہاتھ میں ہوتا ہوں اور وہ جہاں چاہتے ہیں مجھے جلتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ پلاٹ اور کرداروں کے تعلق میں پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں بلکہ کرداروں کی ہے۔

ڈراما نویس ہر کردار کو مکالموں کے ذریعہ سے پیش کرتا ہے اور انہی کے ذریعہ سے وہ کرداروں کی اندرونی کشمکش اور برونی مشکلات مکملے کا اظہار کرتا ہے اس لئے مکالموں میں اس بات کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ لفظ جو کسی کردار کے زبان سے نکلے اس کو کردار کی شخصیت اور فطرت سے ہم آہنگ ہونا چاہیے اور اس کے مکالموں کی بنیاد اس کے خیالات و جذبات پر ہونا چاہیے کیونکہ مکالموں میں ڈراما نویس بھی نقش کردار کو اس کے اصل منصب سے ہٹا سکتا ہے جو مکملے کسی ڈراما میں بدلے جائیں وہ ایسے بھرے ہوئے دالے نہ ہوں جن کے جمع کرنے سے کچھ بھی حاصل نہ ہو بلکہ ایسے دالے ہوں کہ جب وہ جمع کئے جائیں تو سب مل کر ایک وحدت میں منسلک کئے جاسکیں اس سے اول تو اختصار کا مسئلہ حل ہو جائے گا دوسرے کہ ہر کردار اپنے صحیح روپ میں نظر آنے لگے گا اور مرکزی خیال بھی نمایاں ہوگا۔

ڈراموں میں ہم کو اکثر ایسے کردار بھی ملتے ہیں جو اکثر ترنا کھڑے ہو کر اپنے خیالات کا اظہار بلند آواز سے کرتے ہیں اس خود کلامی کہتے ہیں چونکہ ڈراما میں ناول کی طرح کسی چیز پر تبصرہ نہیں کیا جاسکتا اس لئے اس شخص کے پیش نظر ڈرامہ میں خود کلامی کا ذریعہ اختیار کیا گیا ہے ہر چند یہ بات غیر فطری سی ہے مگر بعض اوقات حالات کے تحت اس کی ضرورت اس لئے پیش آتی ہے کہ وہ بات جو کوئی شخص سوچ رہا ہے اس کا اظہار ناظرین پر بھی فسروری ہو تلے تاہم جہاں تک ممکن ہو خود کلامی سے احتراز کرنا چاہیے۔ مکالموں کا فطری ہونے کے ساتھ ساتھ دلچسپ اور برنیل ہونا بھی ضروری ہے ان میں زبان پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہے تاکہ کوئی کردار ایسی زبان استعمال نہ کرے جو بناوٹی اور غیر فطری ہو۔

(۱) المیہ (TRAGEDY) ترکیبی ڈراما کی وہ قسم ہے جو سب سے زیادہ پیچیدہ ہوتی ہے جس کا اختتام ناکامی پر ہوتا ہے اور جس میں سب سے اعلیٰ کردار عام طور پر اپنی کسی کمزوری کے باعث ناکامی سے دوچار ہوتے ہیں۔

(ب) طرہیہ (COMEDY) ڈراما کی یہ قسم طرہیہ انداز میں اختتام پذیر ہوتی ہے جس میں زندگی کو زیادہ سنجیدہ انداز میں پیش نہیں کیا جاتا اور جس میں نتیجے ہوتے ہیں۔

(ج) المناک طرہیہ (Tragic Comedy) یہ المیہ اور طرہیہ ڈراموں کا ایک اتحاد ہوتا ہے جس کا اختتام عام طور پر طرہیہ انداز میں ہوتا ہے۔

(۵) تاریخی (Historical or Chronicle) ایسے ڈراموں میں اہم اور نمایاں اشخاص کی زندگیوں کے حالات بیان کئے جاتے ہیں اور ان اشخاص کے ساتھ چند ایسے کردار بھی مل کر دئے جاتے ہیں جو صرف ذہنی تخلیق ہوتے ہیں۔

(۸) سوانح (Farce) یہ کامیڈی کی ایک بگڑی ہوئی شکل ہے جس میں سوائے قہقہوں کے اور کچھ نہیں ہوتا اور یہ بہت قہقہے عام طور پر مبالغے اور مسخرے پن سے پیدا کئے جاتے ہیں۔

(۵) معجزاتی اور اخلاقی (Miracle & Morality) یہ ڈرامے عام طور پر گزشتہ زمانے میں رائج تھے جس میں کسی پیغمبر یا کسی اولیاء کی زندگی بیان کی جاتی تھی۔

(س) خیالی (Fantasy) اس میں ایسے واقعات پیش کئے جاتے ہیں جو حقیقی زندگی سے تعلق نہیں رکھتے۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ڈراما مرد اور عورتوں کی زندگی سے بحث کرتا ہے ڈراما ان کے آپس کے تعلقات ان کے خیالات و محوسات ان کے جذبات و محرکات ان کی جدوجہد کی تفسیر ہے زندگی ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کے متعلق لوگوں کے مختلف خیالات ہیں فلسفی زندگی کو مختلف زاویہ نگاہ سے دیکھتے رہے ہیں۔ انھوں نے زندگی کو کیا سمجھا ہے اور کیا محسوس کیا ہے اور زندگی کے متعلق ان کی کیا رائے ہے اس پر ہزاروں کتابیں مختلف فلسفیوں کی موجود ہیں جن کو دیکھ کر ہم اس کے متعلق مختلف فلسفیوں کے خیالات کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ ڈراما نگار بھی زندگی کے متعلق ایک فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اکثر ڈراما نویس صرف زندگی کا مشاہدہ کرنے والے ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ زندگی کے متعلق سوچنے والے بھی ہوتے ہیں۔ ان کی زندگی کے متعلق ایک مخصوص زاویہ نگاہ ہوتا ہے اور



اسی زاویہ نگاہ سے اپنے کرداروں کو پیش کرتے ہیں۔ ہر ڈراما ایک خاص زمانہ اور ایک خاص ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ ایک ڈراما نویس کسی ماحول اور اس زندگی کی عکاسی نہیں کرتا جس کا اس نے مطالعہ نہیں کیا ہے وہ زندگی کے حقائق سے بحت کرتا ہے وہ صرف ان بچاؤوں کو پیش کرتا ہے جن کا انکار نہیں۔

یہ خیال کہ ناگزیر ڈراما کی کہانی فرضی ہوتی ہے اس لئے اس کا سچائی سے کوئی تعلق نہیں غلط ہے۔ ادبی کہانیوں میں ہر چیز سچی ہوتی ہے سوا نام اور تاریخ کے۔ ڈراما نویس جو کہانی اپنے لئے منتخب کرتا ہے وہ آسانی یا الہامی نہیں ہوتی، بلکہ ڈراما نویس کو اپنی کہانی اپنے ارد گرد کے چلتے پھرتے انسانوں میں ڈھونڈنا پڑتی ہے۔ وہ اپنے ارد گرد کے افراد کا گہرا مطالعہ کرتا ہے۔ ان افراد میں اس کے اعزہ ہوتے ہیں۔ اس کے دوست ہوتے ہیں۔ اس کے اصر ہوتے ہیں۔ ماتحت ہوتے ہیں، دو کا نذر ہوتے ہیں جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ اس کے قہر کے ملازم ہوتے ہیں۔ اور ہر وہ شخص ہوتا ہے جس سے اس کا تعلق ہے اور پھر انہی کی زندگی کے مطالعہ میں کوئی نہ کوئی ایسا گوشہ مل جاتا ہے جس سے کوئی معمولی اور غیر اہم کہانی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی بظاہر معمولی نظر آتی ہے مگر ڈراما نویس کا ذہن معمولی واقعات سے بہت اہم اجزاء تلاش کر لیتا ہے ان واقعات میں تاریخی واقعات سے زیادہ سچائی ہوتی ہے کیونکہ تاریخ میں عام طور پر قصب کا رنگ غالب ہوتا ہے مگر ڈراما کی کہانی کے واقعات میں اس احتمال کی گنجائش نہیں۔ کیونکہ ڈراما نویس انہی سچے واقعات کو بیان کرتا ہے جس کا اس نے خود مطالعہ کیا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ڈراما نویس ہمیشہ اپنے کرداروں کے چناؤ میں کسی ایسے کردار کی تلاش کرتا ہے جو آئڈیل ہوتا ہے؟ کیا ڈراما نویس کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ ہمیشہ ایک آئڈیل کردار پیش کرے۔ اس کے جوابات مختلف ہیں۔ ایک ایسا شخص جو ہر چیز میں اخلاقی قدروں کو تلاش کرتا ہے۔ اس کا جواب اثبات میں دے سکتا ہے۔ پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر اخلاقی قدروں کا معیار کیا ہے کیا اخلاقی قدروں سے مراد وہ اصول ہیں جو فلسفیوں نے مقرر کئے ہیں اور کیا اخلاقی تدریس جو فلسفیوں نے مقرر کی ہیں ایسے مسلم القوت اصول ہیں جن سے انکار کی گنجائش نہیں اور کیا وہ تمام اخلاقی تدریس جن کو فلسفیوں نے معیار اخلاق قرار دیا ہے کسی ایک فرد یا اصول میں مکمل طور پر مل سکتی ہیں؟ ان سب سوالات کا جواب اثبات میں ملنا مشکل ہے ہر شخص میں کچھ کمزوریاں بھی ہوتی ہیں جو اس اخلاقی معیار پر پوری نہیں اترتیں جن کو فلسفیوں اور زیادہ تر مصالحن نے اخلاقی معیار قرار دیا ہے اس لئے کسی ایسے کردار کی تلاش کرنا جو اخلاقی معیار کا مکمل نمونہ ہو اول تو غلط ہے اور ایسا کردار پیش بھی کیا جلتے گا تو وہ چلتا پھرتا عام انسان نہیں ہوگا بلکہ ایک تصویری اور خیالی انسان ہوگا جس سے ہر شخص اپنے آپ کو اجنبی محسوس کرے گا، اس لئے ڈراما نویس کو ایسا کردار پیش کرنا چاہیے جو ارد گرد کے عام انسانوں میں نظر آتا ہے لیکن اس صورت میں کیا آئڈیل انسان سے مراد وہ شخص ہوگا جس میں ایک خاص طبقہ کی خصوصیات موجود ہوں۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ ڈراما نویس کو ایسے ہی کردار پیش کرنا چاہیے جو کسی طبقہ کی نمائندگی کرتے ہوں اور ایسا کردار ملنا مشکل نہیں کیونکہ ہر طبقہ اور فرقے میں ایسے افراد مل سکتے ہیں جو مکمل طور پر اس طبقہ کی نمائندگی کر سکیں۔ ایک ایسا شخص جس کی پرورش چوروں کے ماحول میں ہوئی ہے تو وہ اس ماحول سے متاثر ہو کر چور بن جاتا ہے مگر جب اس کو اس ماحول سے متاثر ہو کر وہ چوری کی کسی عادت کو ترک کر دیتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ ڈراما میں کسی انسان کی نمائندگی نہیں ہوتی جو ذہنی یا تصویری ہوتے ہیں۔ بلکہ ایسا انسان پیش کئے جاتے ہیں جو چلتے پھرتے ہوں اور جو عام طور پر ہلکے مشاہدے میں آتے ہیں اور پھر ڈراما نویس اس طرح تنقید کرتا ہے کہ عوام کی حقیقی زندگی سے ملے آجائے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ڈراما ماحول پر بھی تنقید ہے یا نہیں؟ اس کا جواب صاف ہے کیونکہ انسان ماحول ہی کی پیداوار ہے اور اس کے اندر جو تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں وہ یکسر ماحول سے تعلق رکھتی ہیں۔ پیدائش کے وقت بچہ کا کوئی کیرکٹر نہیں ہوتا لیکن بعد کے بلکہ اپنے ارد گرد کے ماحول سے متاثر ہو کر اس کا کیرکٹر بنتا بگڑتا ہے۔ الغرض کوئی کردار موروثی نہیں ہوتا بلکہ اس کی تعمیر ماحول کے اثرات سے ہوتی ہے ابن خلدون

ہے کہ: "تاریخ بظاہر زمانوں اور سلطنتوں کی روداتوں سے زیادہ کوئی چیز نہیں لیکن دراصل وہ نام ہے نظر و حقیقت کا۔ اس گہرے علم کا جس کا تعلق واقعات کی کیفیات اور اسباب سمجھ ہے۔"

تاریخ کی اس تعریف کو اگر ہم ڈراما پر منطبق کریں تو ہم کو ڈراما کے اندر بھی وہ خصوصیات نظر آئیں گی جو تاریخ کے دائرہ عمل میں آتی ہیں اگر تاریخ کے اس حصے سے ہم بحث کریں جس میں سلطنتوں کی روداتوں سے تعلق ہوتا ہے تو ہم کو ایسے تاریخی ڈرامے ملیں گے جن کی بنیاد کسی تاریخی واقعہ پر رکھی گئی ہے اور جس کی کہانی کسی اہم تاریخی واقعہ سے پیدا ہوئی ہے مگر چونکہ تاریخ صرف سوانح نگاری یا واقعہ نگاری نہیں ہے اس لئے اس کا دائرہ ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات تک وسیع ہے اور ڈراما ہر دور کے معاشی، عمرانی اور مجلسی حالات کے گہرے مطالعہ سے دل چسپی لیتا ہے۔

موجودہ زمانے میں پروپیگنڈا ایک خاص اہمیت رکھتا ہے اور سیاسی، سماجی، معاشی اور طرانی تبدیلیوں کا زیادہ تر مدار اسی پروپیگنڈے پر ہے۔ موجودہ زمانے میں زندگی جس قدر تیز رفتاری سے اس کے لئے اسی قدر پروپیگنڈا تیز ہونا چاہئے اور ڈراما ایسا ہی ہتھیار ہے جو اس تیز رفتاری زندگی کا ہر طرح ساتھ دے سکتا ہے۔

یہاں اس بحث کے چھوڑنے کی ضرورت نہیں کہ کیا ادب سے پروپیگنڈے کا کام لیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ مگر مختصر طور پر صرف اس قدر کہہ دینا کافی ہوگا کہ ادب پروپیگنڈے کا ایک اہم ہتھیار ہے اس زمانہ میں نہیں بلکہ یہ ہر زمانہ میں پروپیگنڈے کا فرض انجام دیتا رہا ہے خود ہمارے ادب میں کیا اس نے پروپیگنڈے کا کام نہیں کیا۔ آجکل پروپیگنڈا ایک ایسی عالمگیر حیثیت حاصل کر چکا ہے کہ قدم قدم پر پروپیگنڈے کی مدد درکار ہوتی ہے۔ حکومتیں اپنا پروپیگنڈا کرتی ہیں۔ بڑی بڑی تجارتی فرموں سے لے کر معمولی سے معمولی دوا فروش پروپیگنڈے کا سہارا ڈھونڈتا ہے اور حد تو یہ کہ ٹوٹے ٹوٹے اور تعویذ گنڈے بھی پروپیگنڈے میں اپنا اثر رکھتے ہیں۔ اسی لئے اس کو موثر بنانے کے لئے پروپیگنڈے کے نئے نئے طریقے ایجاد کئے جاتے ہیں۔ اسکولوں اور کالجوں کے کورس میں پروپیگنڈے کی تعلیم کو داخل کر دیا گیا ہے انسان فطرتاً ہی واقعات سے متاثر ہوتا ہے جو اس کے سامنے واقع ہوں۔

اگر کسی شخص سے یہ کہا جائے کہ تیرا دوست مر گیا تو وہ اس سے اس قدر متاثر نہیں ہوگا جتنا کہ اپنے دوست کو نظروں کے سامنے مرتے ہوئے دیکھ کر، چونکہ ڈراما اور فلم واقعات کو اصل کے طور پر پیش کرتا ہے اس لئے وہ موثر ہوتے ہیں۔ تاریخ میں اگر کی زندگی کے حالات پر وہ کراس قدر ذہن نشین نہیں ہو سکتے جتنے کہ ان کو ہر وہ فلم یا اسٹیج پر ڈراما کے روپ میں دیکھ کر، کسی چیز کی اچھائی اور برائی کا اندازہ صرف گانوں سے سن کر نہیں لگایا جاسکتا جب تک کہ اس کا تجربہ نہ کیا جائے فرض کیجئے کہ کسی صابون کی یہ اچھائی ہے کہ وہ کپڑے بہت صاف دھو تا ہے پھر اگر کسی شخص سے اب یہ کہا جائے کہ فلاں صابن کی یہ خصوصیت ہے کہ کوئی بھی سنو والا اس پر کچھ زیادہ دھیان نہ دے گا۔ مگر اگر اس کو یہ نہ بتلایا جائے کہ کون سا صابن کپڑے اچھے اور صاف دھو تا ہے بلکہ خاموشی سے ہر وہ فلم یا اسٹیج پر یہ بتلادیا جائے کہ دو مختلف اشخاص دو مختلف صابنوں سے اپنے کپڑے صاف کر رہے ہیں۔ ان میں سے ایک شخص باوجود سخت محنت اور کوشش کے اپنے کپڑے صاف اور اچھے نہ کر سکا جبکہ دوسرا شخص جو اس مخصوص صابن سے اپنے کپڑے صاف کر رہا ہے انھیں اچھے اور صاف کرنے میں کام یاب ہو گیا تو دیکھنے والے کے ذہن میں فوراً یہ بات اتر جائے گی۔

یہی حال خیالات اور عقائد کا ہے۔ ڈراما خیالات اور عقائد کے پرچار کا سب سے بڑا ہتھیار ہے اس کے ذریعے عجیب خیالات اور عقائد پیش کئے جاتے ہیں تو وہ بہت زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں اس لئے اس دور میں ڈراموں کی اہمیت اور بڑھ گئی ہے پہلے زمانے میں ڈرامہ صرف تفریح کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا اب وہ ایک اہم فرض انجام دینے لگا ہے۔ اس دور میں جبکہ عقائد کے اختلافات سے دوچار ہوتا ہے تو ڈرامہ میں تو اس کے ذہن کے لئے ایک محرک مل جاتا ہے اور پھر اس کے لئے جنسی دماغ کو ایک راستہ مل جاتا ہے جو اسے تاریکیوں میں نہیں بھٹکتا دیتا۔

# اردو میں تمثیل نگاری

(ڈاکٹر گیان چند)

جسے طرح مولیر کا ایک کردار ساری عمر نہیں گفتگو کرتا رہا لیکن محض آخری عمر میں اس پر انکشاف ہوا کہ نثر کو کہتے ہیں اسی طرح اردو میں کئی صدیوں تک تمثیل نگاری ہوتی رہی لیکن انیسویں صدی کے آخر میں محمد حسین آزاد نے اردو دواہوں کو اس کا درجہ دیا۔ اس کی تکنیکیاتی اس کا نام بھیایا۔ انگریزی اصطلاح ALLEGORY کا ترجمہ انہوں نے تمثیل کیا جو زبانوں پر چڑھا جانے کی وجہ سے ایک ادبی اصطلاح بن گیا۔ اب بعض حضرات کو اعتراض ہے کہ چونکہ تمثیل کے معنی ڈرائے کے بھی لئے جاتے ہیں اس لئے اہلی گری کو رمزیہ کہا جائے۔ لیکن حریف عام میں تمثیل کہہ کر اہلی گری ہی مراد لیا جاتا ہے۔ اگلے وقتوں کے چند بزرگ ڈرائے کے لئے اس لفظ کا استعمال کرتے ہوں تو انہیں کہہ نہ کیئے۔ دوسری طرف رمزیہ سے عموماً مبالغہ مراد لیا جاتا ہے اس لئے اسے اہلی گری کے مترادف قرار دینے سے غلط معنی کا اندیشہ ہے۔ تمثیل نگاری بیسویں صدی کی ابتداء میں ختم ہو گئی اس لئے اس مرحوم اسلوب کے لئے آزاد کی اصطلاح پر اکتفا کی جاسکتی ہے۔ مبالغہ اردو نثر نگاری کی جدید تحریکوں میں سے ہے اس کے لئے رمزیہ کی عام فہم اصطلاح کو نہیں کر سکتے ہیں۔

تمثیل نگاری ایک صنف نہیں۔ یہ مختلف اصنافِ نظم و نثر مثلاً مثنوی، نثری افسانہ، انشائیہ، ڈراما وغیرہ میں ہو سکتی ہے۔ اسے اسلوب کہنا بھی صحیح نہیں کیوں کہ یہ سب رس اور رنگ اور سرور کے مرقع اور سمجھ طرزِ نگارش میں بھی ملتا ہے۔ اور شرر اور راشد الخیری کی ملیں انشائیں بھی، اسلوب و اسلوب میں ہو سکتا۔ اسلوب کا تعلق بیت اور الفاظ سے ہے جبکہ تمثیل خالص معنوی فن ہے۔ تمثیل کو بیان کی ایک تکنیک، ایک صفت کہہ سکتے ہیں۔ قدامت کو اس کا احساس نہ مقادیر نے اسے بھی علم بیان میں جگہ دے دی جاتی۔

ALLEGORY دیونانی لفظوں سے مرکب ALLOS بمعنی دوسرا اور AGORIA بمعنی بولتے ہوئے یعنی جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔ تمثیل کے کردار دراصل کسی دوسرے کردار کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان سے وہ مراد نہیں جو ظاہرِ نظر آتا ہے بلکہ ان کے نیچے موج تہ نشین کی طرح کچھ اور معنی چھپے رہتے ہیں۔ اس طرح تمثیل استعاروں کی ایک زنجیر ہوتی ہے۔ تمثیل اور استعارے میں خاص فرق یہ ہے کہ استعارہ محض ایک شعر یا جملہ میں ہوتا ہے جبکہ تمثیل کہیں زیادہ مفصل ہوتی ہے۔ مثلاً ذیل کے اشعار طالعہ پر لا نہ تر پنے کی اجازت ہے نہ فریاد کی ہے گھٹ کے مرجاؤں یہ مرضی مرے صیاد کی ہے چمکت

اس چمن میں مرغِ دل گائے نہ آزادی کا گیت آہ یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لئے آہ

یہ دانغ دانغ آہا لایہ شب گزیرہ کمر وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں فیض



ان اشعار میں صبا، گلشن اور حراستار سے ہیں تمثیل نہیں۔ اس موقع پر فراموش شدہ علم بیان کی یاد تازہ کر لینا مناسب ہوگا۔ اگر ایک لفظ کے غیر حقیقی معنی مراد لئے جائیں تو دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ مجاز اور کنایہ۔ مجاز میں محض مجازی معنی مراد لئے جاتے ہیں حقیقی نہیں۔ کنایہ میں مجازی اور حقیقی دونوں معنی مراد لئے جاسکتے ہیں۔ مجاز کی دو قسمیں ہیں۔ استعارہ اور مجاز مرسل۔ اگر مجازی اور حقیقی معنی میں تشبیہ کا تعلق ہے تو استعارہ کہتے ہیں۔ اگر کوئی اور تعلق ہے تو مجاز مرسل کہیں گے۔

پہلے تمثیل کو استعاروں کی لڑی کہا گیا تھا۔ یہ تو تمثیل کی غالب قسم ہوئی۔ لیکن بعض تمثیلی مختصر میں کنایہ ہوتی ہیں یعنی ان میں مجازی اور حقیقی دونوں معنی مراد لئے جاسکتے ہیں۔ مثلاً ملک محمد جالشی نے پیدادوت کے آخر میں تمثیل تو جیہہ کر دی ہے کہ چنور انسانی جسم ہے اور راجہ روح ہے۔ شگھل دل ہے اور پردہم نذر الہمیت۔ طوطا، مرشد، راگوبیرہن، اشیطان اور علاء الدین مایہ ہے۔ پیدادوت تاریخی یا نیم تاریخی قصہ سمجھ کر پڑھا جائے تب بھی کوئی مضائقہ نہیں اور ملک محمد کی تو جیہہ کے مطابق اسے روح اور جلال الہی کا معاملہ سمجھا جائے تب بھی معنی کی چول با سانی بیٹھ سکتی ہے۔ لیکن سب رس، گلزار سرور اور نیرنگ خیال میں محض مجازی معنی مراد ہیں۔ حقیقی نہیں۔ انہیں استعاروں کا سلسلہ کہیں گے۔

انگریزی میں حکایات کی دو قسمیں ہیں *FABLE* اور *PARABLE* فیصل کے کردار حیوان یا بعض اوقات غریزی روح ہوتے ہیں جو انسانوں کی طرح بولتے چلتے ہیں۔ اس مختصر کہانی کے انجام میں کوئی اخلاقی سبق پوشیدہ ہوتا ہے۔ پیریل کے کردار انسان ہوتے ہیں۔ حیوانات کا ذکر آتا ہے تو بطور حیدان کے اور وہ بھی ضمنی طور پر۔ اس کا پلاٹ فیصل کی نسبت زیادہ قریب امکان اور فطری ہوتا ہے۔ پیریل کے معنی ہیں تقابل اس میں کسی تقابلی دلیل سے کوئی اخلاقی اصول ثابت کیا جاتا ہے۔ فیصل اور پیریل کو مختصر تمثیل کہا گیا ہے فیصل کی حد تک تو یہ صحیح ہے لیکن پیریل کو مشکل تمثیل کہا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں مختصر اصناف تمثیل کی شرح و ضبط کی حریت نہیں ہو سکتی یہ تمثیل کا نقش اول ہیں۔ ذیل کی فیصل ملاحظہ ہو۔

”ایک لومڑی نے سارس کی دعوت کی اور قاب میں کھیر لا کر سامنے رکھ دی۔ سارس محض دو چار چوڑے مار سکا تھا کہ میزبان تمام کھیر کو چٹ کر گئی۔ چند روز بعد سارس نے لومڑی کو مدعو کیا اور ایک صراحی میں پھنے کے دانے رکھ دیئے۔ سارس نے چوڑے ڈھکر تمام دانے کھالے۔ لومڑی کو محض وہ چند دانے ملے جو سارس نے جان بوجھ کر گرا دیئے تھے۔ بچ ہے جیسے کو تیرا۔“

قابر ہے کہ کوئی لومڑی یا سارس قاب اور صراحی میں دعوت کرنے سے رہے۔ یہاں دراصل انسان مراد ہیں۔ اس لئے یہ فیصل ایک مختصر تمثیل ہے لیکن وہ حکایات جن میں جانور جانوروں کے سے کام کرتے ہیں تمثیل کی ذیل میں نہیں آتیں۔ عرب عام جانوروں کی طویل رمزیہ کہانیوں ہی پر تمثیل کا اطلاق کیا جاتا ہے، مختصر حکایات پر نہیں۔ ان کے برعکس پیریل کا انداز یہ ہوتا ہے۔

”ایک بوڑھے نے اپنے بیٹوں کو بلا کر سوت کی ایک آٹی توڑے کو دی۔ کوئی نہ توڑ سکا۔ اس کے بعد آٹی کا ایک ایک تار نکال کر دیا۔ ہر دھاکا توڑ دیا گیا۔ اس پر باپ نے کہا کہ تم اتفاق سے رہو گے تو کوئی تمہارا بال بیکا نہیں کر سکتا۔ تم میں چھوٹ پڑی تو ہر کسی سے مار کھا جاؤ گے۔“

اس حکایت میں سوت کی آٹی ایک علامت ہے۔ لیکن محض اس کی وجہ سے اس حکایت کو تمثیل نہیں کہا جاسکتا۔

تمثیل اور رمزیت یا علامت نگاری *SYMBOLISM* انگریزی میں کہا گیا ہے کہ تمثیل محض ادب تک محدود نہیں وہ بہت تراشی اور مصوری میں بھی ہو سکتی ہے۔ میری رائے میں ان فنون میں تمثیل نہیں رمزیہ یا علامیہ ہوتا ہے۔ مجرد آرت *ABSTRACT* میں جو بہت کم سے خطوط ہوتے ہیں جنہیں بغور دیکھ کر بھی یہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ وہ جدول جھیلیاں ہے کہ عورتوں کا جھگڑا کہ آتش ان میں ایک ایمائیٹ

ہوتی ہے جو ہمارے خیال کے تاروں کو جھنڈا دیتی ہے۔ اسی طرح جدیدیت تراشی میں جو غیر متنا سب انسان کی جیسے ترلے جاتے ہیں۔ وہ بھی کسی خاص جذباتی کیفیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ علامتوں کا استعمال انسان نے ہمیشہ کیا ہے۔ خود زبان ایک صوتی علامہ ہے۔ رسم الخط بالخصوص تحریر کی ابتدائی منزل یعنی تصویر کی رسم الخط صوتی علامات کا مجموعہ ہے۔ قبائلی تہذیب میں رمزیہ اشیا کو بڑا دخل تھا۔ ٹوٹے ٹوٹے، کالے چاد اور ابتدائی مذاہب میں بہ کثرت پراسرار قوتوں والی اشیاء سے الٹ پھیر کیا جاتا تھا۔ آج کے بڑے بڑے لطیفانہ مذاہب بھی اپنے ظاہری ارکان و رسوم میں علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔

انیسویں اور بیسویں صدی میں رمزیت ادبی تحریک کے طور پر رائج ہوئی۔ یہ غیر مستند انسان کی سیدھی سادی رمزیت نہیں بلکہ جدید شعور کی گہرائیاں ٹٹولنے کے لئے وضع کی گئی، انیسویں صدی کے اوائل میں جو لوگ متوسط طبقے کی اقدار کے خلاف شدید عقائد رکھتے تھے، انھوں نے پردہ داری کی خاطر علامتوں کا استعمال کیا۔ بعد میں رمزیت ایک نفسیاتی عمل کو بیدار کرنے کی کلید ہو گئی۔ زبان اور الفاظ انسانی تجربات و احساسات کی تصویر کشی کے حریف نہیں ہو سکتے۔ انسان کی نفسیاتی الجھنوں کا درک پیدا کرنے کے لئے شاعر علامتوں میں بات کرتا ہے جو بڑی بلیغ ہوتی ہیں جو اپنے اندر ایک جہاں معنی رکھتی ہیں۔ جو تفصیل پر ہمیز کرتی ہیں علامہ ادب انسان کے عقائد و ادہام کی تاریخ رفتہ میں جھانک کر دیکھتا ہے مادہ کو نظر کے سامنے لاتا ہے خواب اور حقیقت تحت الشعور اور شعور کی علیحدگی کو پاتا ہے، شاذ سمکنت کی نظم خوں بہا، ملاحظہ ہوا۔

صلیب مت مقل شیب خموشی      در دیام دیواں ہیں کھرے میں غلطان  
کوئی شہر میں داد گر تک نہیں ہے      میں صدیوں سے ہوں نے بلبلا دساں  
سنے کون صویر سرافیل نغمہ      کہ ہیں پلینہ در گوش شب زندہ داراں

مرا بخت اسکندری کو چہ کوچہ      ہر اک سنگ سے آئینہ مانگتا ہے  
ایاز سفالین کا جمشید حاضر      کوئی تو پہ نوحہ و نثر مانگتا ہے  
میں وہ آبدیا ہوں بخسرو دکن کا      بیو لوں سے جو غول بہا مانگتا ہے

اس نظم میں فن کار اپنے فن کی ناقدری کا شکوہ کرتا ہے۔ صدیوں سے اسے قدرداں کی تلاش رہی ہے۔ لیکن بے سود کئی بلیغ علامتوں کے استعمال سے شاعر نے احساس کی شدت جس بھرپور طریقے سے ظاہر کر دی ہے وہ براہ راست طریق انہماک سے ممکن نہ تھی۔ یہ چند سطور ماضی کے طویل سناٹے اور بے حش فضا کی بھی بڑی چابک دستی سے عکاسی کرتی ہے۔

تمثیل علامت نگاری کی تیز گامی کے مقابل جس کارواں کے نالے ہیں خود ہے۔ ماضی و حال کے بہت سے ایسے تجربے جو الفاظ میں نہیں سما سکتے علامہ ہی کے فزاک میں اسیر ہو پاتے ہیں۔ تمثیل میں صرف انہیں اصولوں کی ترجمانی کی جاتی ہے جن سے ہم پہلے سے واقف ہیں لیکن رمزیہ تفصیل کی قلم رو کی سیر کر ادیتا ہے۔ تمثیل پائی کی بالٹی کی طرح ہے۔ اس میں جتنا پانی ڈال دیا گیا ہے ہم اس سے زیادہ نہیں لے سکتے۔ رمزیت لامتناہی چشمہ ہے، تمثیل حافظے کی بیدار ہے جنون کی نہیں امیں ۷۶ رمزیہ کو تمثیل پر اس لئے بھی ترجیح دیتا تھا کہ تمثیل کے ایک اسی معنی ہوتے ہیں لیکن رمزیہ علامت کے سوا آدمی کو معنی لے سکتے ہیں۔ رمزیہ کی علامات شخصی ہوتی ہیں اس لئے وہ ہم پیچیدہ اور پراسرار ہو جاتی ہے تمثیل سربلغ الفہم ہے۔

اردو میں تمثیل کی یہ تعریف مشہور ہے کہ اس میں یزمری کو مری بنا کر یعنی جسم کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ صحیح نہیں۔

چیمبرس انسانیکلو پیڈیا میں مراجعت کر دی گئی ہے کہ تمثیل غیر مرئی کی تجسیم تک محدود نہیں۔ کلیہ دوم نے گیارہ اشعار اور بیسوں کے پورے میں بادشاہ، وزیر اور امرائے دربار کی تمثیل دی گئی ہے اور یہ ہستیاں غیر مرئی نہیں۔ ایسی بھی مثالیں ملتی ہیں کہ ذی روح کو غیر ذی روح کے ہمیں میں پیش کیا گیا۔ افلاطون نے PHEADRUS میں روح کی تمثیل ایک رشتہ سے کی ہے جس میں دو گھوڑے جتے ہیں ایک کالا اور دوسرا سفید۔ بائبل کے ۸۰ ویں زمرے PSALM میں یہودی قوم کی نشوونما انکار کی ہیل کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ غرض اہم یہ نہیں ہے کہ غیر مرئی کو مرئی سے تمثیل دی گئی یا انسان کو حیوان سے۔ بلکہ تمثیل کی شناخت کا دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کے اشخاص قصہ سے مراد کچھ اور ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سلام شندیلوی نے اخوان الصفا اور طوطی نامہ کو بھی تمثیل فرض کر لیا ہے۔ لیکن ان میں سے کسی گروہ نے دوسرے گروہ کی ترجمانی نہیں کی اس لئے ان کتابوں پر تمثیل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ طوطی نامہ تو متعدد داستانوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے اسے تمثیل سے کیا علاقہ۔ ہاں فارسی میں منطق الطیر ضرور تمثیل ہے۔

بیشتر تمثیل قصہ ریں مجرد تصورات و اوصاف کی تجسیم کرتی ہیں۔ چون کہ ذہن انسانی کو مجرد تصورات بالخصوص اخلاقی تصورات کو گرفت کرنا مرغوب نہیں اس لئے انہیں جسم کے انسانی رنگ میں پیش کیا گیا تاکہ قارئین دلچسپی سے پڑھ سکیں۔ اس طرح استاد عقل نام ذہنوں کے لئے اختراع کی گئی لیکن بعد میں ادیبوں نے اسے اپنے اسلحہ خانے میں سجایا۔ اس میں شک ہے کہ لوگ تمثیل کو تزکیہ نفس کے لئے پڑھتے ہیں۔ غالباً انسانی دل کئی اصل جاذب توجہ ہے۔ تمثیل نگاری حالانکہ انشائیے اور نظم میں بھی ہوتی ہے لیکن اکثر اس میں انسانی انداز ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کچھ نہ کچھ کردار ہوتے ہیں جو کچھ نہ کچھ کرتے بھی ہیں۔ چنانچہ نیرنگ خیال کے انشائیے بھی انسانی کی طرف مائل ہیں۔ نحو س ڈی گلد فورڈ کی منقسم افادہ اور بیل THE OWL AND THE NIGHTINGALE جیسی مثالیں کم ہیں اس میں انو عقل کی اور عقل شہاب کی علامت ہے۔ دونوں میں مباحثہ ہوتا ہے۔ متصف عقل کو شباب پر ترجیح دیتا ہے۔ یہ نظم افادہ ہمیں ایک مناظرہ ہے۔ اردو میں فیض آبادی کی نظم ہنس نامہ، حالی کی مناظرہ رحم و انصاف اور شرر اور من الملک کے چند، معانی غیر انسانی تمثیلیں ہیں۔

انگریزی میں تمثیل کے موضوع میں بڑا تنوع ہے۔ اخلاقی، مذہبی، طنزیہ، علمی سیاسی غرض ہر قسم کی تمثیلیں ملتی ہیں۔ سولفٹ کی TAE OF ATUR مشہور طنزیہ ہے۔ حال میں جارج آر ویل نے ANIMAL FARM میں روس کے اشتراکی انقلاب اور اشتراکیت کی نشوونما کو حیوانات کی تمثیل میں پیش کیا ہے۔ اردو تمثیل کے موضوع میں اتنی رنگارنگی نہیں۔ لیکن یہ بھی ہمیں کہ اردو تمثیل بسم اللہ کے گنبد ہی میں ایسے ہو۔ میر کی شادی اژدہ نامہ ادبی طنزیہ ہے۔ فیض کی نظم ہنس نامہ زندگی کی تمثیل ہے شیون کی حلیم حیرت میں حلیم بلیناس انسانی جسم کا نقشہ ہے۔ بوستان خیال کا حلیم اجرام و اجسام نظام شمسی اور کائنات کا حلیم اس چھانچیں بزم کا حلیم کن فیکوں حیات انسانی کا خاکہ ہے۔ حسن الملک کا مضمون موجودہ تعلیم و تربیت کی تنبیہ، ایک علمی مسئلے کو پیش کرتا ہے۔

حیوانی تمثیلات مجرد اوصاف کی تجسیم سے زیادہ پرانی ہیں۔ جانوروں کو انسانی عقل و دانش سے متصف کرنے کی ایک درجہ یہ حق کہ قدما آدگوں پر اعتقاد رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک دیوی دیوتا بعض اوقات جانوروں کی چون میں ظاہر ہوتے تھے حیوانی تمثیل سے لطیف تر تمثیل غیر مرئی کی پیشکش ہے۔ یونانیوں اور ہندوستانیوں نے کئی اوصاف و جذبات کے شعبے دیوی دیوتاؤں سے متعلق کر رکھے تھے۔ دینس، مردا، کچو پڑ، مکشی، سرسوتی، کام دیو دیوہ وغیرہ غیر مرئی کی تجسیم کی ممکن مثالیں ہیں۔ جو اقوام ان کی تخلیق کر سکیں وہ اگر تمثیل نگاری کو وضع نہ کرتیں تو جائے حیرت ہوتی۔ عربی، فارسی اور اردو پر اس معاملے



میں بڑی دبدبہا کا عالم بتیہ ہے۔ سلاطین میں بُت گری اور تصویر کشی تو درکنار اداکاری تک ممنوع ہے۔ وہاں مذہب سے ان بن کے بغیر تجسیم کی جائے تو کیونکر۔ اس کا حل یہ نکالا گیا کہ صفات کو انھیں کا نام دے کر انسان فرض کر لیا گیا۔

بندہ نواز گلیو دراز کا رسالہ شکارنامہ اردو کی ابتدائی کتابوں میں سے ہے۔ یہ ایک مقررہ انسان ہے جس میں معرفت کے رموز سرلبستہ ہیں۔ مراکھی میں یہ صفت الجھنگ کہلاتی ہے۔ اس کا بیان تمثیلی انداز میں ہوتا ہے لیکن معنی کی دقت اور علامتوں کی اجنبیت کی وجہ سے یہ علامیہ سے بھی زیادہ مبہم ہو جاتا ہے۔ شکارنامے کی ابتداء یوں ہے۔

”نواباں ہو رسات مالواں کے ہمیں چار فرزندائیں تین نیکی، یکس کون کپڑا نیچ نہیں ابے کپڑا نیچ نہیں اس کی آیتیں میں پکے تھے۔ چاروں مل کر ہار کون گئے۔ اور بازار چوہ میں جنیاں کا تھا۔ اور بازار میں چار کماناں تھیں۔ تین ٹوٹیاں یکس کون چھوڑ دگوشتہ تھا۔“

یہاں نواب سے مراد سات مقام ناموت، لاهوت وغیرہ یارات، اعضا اور سات مالواں سے مراد سات اندر دلی اعضا اور چار فرزندائیں سے مراد چار نفس، یعنی امادہ، توامر وغیرہ ہیں۔ یہ رسالہ تمثیلی نہیں لیکن اس میں تمثیل کے عناصر شامل ہیں۔

اردو کی پہلی مکمل تمثیل ڈچی کی سب رس ہے۔ جو نقش اول ہونے کے باوجود نقش آخر کی نوک پلک رکھتی ہے۔ یہ فتاحی نشیا پوری کی شبنو کی دستور عشاق اور اس کی شری شخصیت قصہ حسن و دل سے اخذ ہے۔ اس کے کردار حسن، دل، عشق، عقل، اہمیت نظر وغیرہ ہیں۔ مگر بظاہر قصے کا مقصد آبِ حیات کی تلاش ہے لیکن دراصل اس تمثیل میں حسن و دل کی باہمی کشش اور عقل و عشق کی باہمی آویزش کا بیان ہے۔ حسن کو عشق کی بیٹی قرار دیا گیا ہے اور دل کو عقل کا بیٹا۔ رشتوں کا یہ تعین قصہ کی کردار ہے۔ بات میں دوسرے بیان کئے گئے ہیں۔ ایک خارجی ہے یعنی حسن اور دل کے درمیان دوسرا داخلی ہے عقل اور عشق کے بیچ۔ یہ کش مکش ایک ہی فرد کے دل و دماغ میں واقع ہوتی ہے۔

سب رس مثالی قسم کی تمثیل ہے۔ اس میں مجرد اوصاف و جذبات کی تجسیم کی گئی ہے۔ لیکن اسلامی روایات کے تحت انھیں دیوی دیوتا بنا کر پیش نہیں کیا گیا بلکہ انسان فرض کر کے ان کے اصلی ناموں سے ظاہر کیا گیا ہے۔ اس طریق کار میں تمثیل کی باریک چلمن مریانی کے مترادف ہو کر رہ جاتی ہے یہ بھرم نہیں قائم رہتا کہ ایک کردار دوسرے کی نمائندگی کر رہا ہے۔ ناموں کے چھپنے کی وجہ سے کردار نگاری میں کسی پھیلاؤ اور ٹپک کی گنجائش نہیں رہتی۔

قصہ حسن و دل کی تمثیل کے مزید اردو ترجمے یہ ہیں :-

۲۔ ثمنوی گلشن حسن و دل : از شاہ بیر اللہ محرمی ۱۰۸۶ھ یا ۱۱۱۴ھ

۳۔ ثمنوی وصال العاشقین از شاہ حسین ذوقی ۱۱۰۹ھ

۴۔ ثمنوی حسن و دل : مصنف نامعلوم مملوکہ میروئی عبدالحق۔

۵۔ ثمنوی قصہ دل و حسن از غلام شاہ بھیک ۱۸۰۱ء خورشید علی دہلی کاٹھ۔

۶۔ ثمنوی جانِ جہاں از حکیم علی علی خاں عالی ۱۸۸۴ء ۱۲۶۱ھ

۷۔ ثمنوی حسن و دل از خیر الدین خواجہ ۱۲۶۴ھ

آخری تین ترجمے مثالی ہند کے ہیں۔

اردو کی دوسری قابل ذکر تمثیل پداوت کا نیم تاریخی افسانہ ہے۔ اردو میں اس کے پانچ نسخے ملتے ہیں۔

۱۔ دکنی ثمنوی پداوت از غلام علی ۱۰۹۱ھ

۲۔ ثنوی رتن ویدم از میر محمد فیاض دلی دیواری

۳۔ ثنوی پداوت از فیاض الدین عبرت دہلوی و میر غلام علی عشرت بریلوی ۱۲۱۱ھ

۴۔ پداوت بسا کا مترجم منظوم از محمد قاسم علی بدایونی ۶۱۸۸ - ۱۲۸۷ھ

۵۔ نثری نسخہ از مرزا تنایت علی بیگ لکھنوی ۶۱۸۹ھ

جانسی کا کمال یہ ہے کہ اس نے تاریخی شخصیتوں سے تمثیل کا فائدہ اٹھایا۔ کتاب کے آخر میں وہ اگر تمثیل کے رخ سے نقاب نہ اٹھا دیتا تو کسی کو گمان بھی نہ ہو سکتا تھا کہ چھوڑے مراد انسانی جسم راجہ سے مراد روح، سنگھل سے مراد دل اور پداوت سے مراد نواز الہی ہے۔ طوطا مرشد۔ علاء الدین مایا اور راگھو برہمن شیطان ہے، اس طرح سے یہ قصہ مکمل تمثیل ہو جاتا ہے اور جہاں تک تمثیل کا تعلق ہے یہ سب رس سے زیادہ فن کارانہ ہے کیوں کہ فن کی پوشیدگی بھی ایک فن ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے چند تمثیل پاروں کی یاد تازہ کر لی جائے۔ سودا کے ذیل کے قصیدے میں خوشی کو بڑا حسین پیکر عطا کر کے ختم کیا گیا ہے۔

خبر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ بھپک دی دیں آکے خوشی نے در دل پر دستک

اس سجد اکبر کا مفصل سراپا رقم کرتے ہیں۔ تیرکی قصہ ثنوی اثر در نامہ طنزیہ تمثیل ہے۔ اس ثنوی میں ہم عشر شعراء کو میزبان چوہا، پھپکی، لومڑی وغیرہ چھرا یا ہے اور خود کو ایک اثر درخون خوار قرار دیا ہے۔ حشرات الارض جمع ہو کر اس سے لڑنے کو جاتے ہیں اور اسیاد م کھینچتا ہے کہ سب غریق بحیرہ فنا ہو جاتے ہیں۔

کھیل ددمنہ کے قصے میں شاہی دربار اور اس کی سازشوں کا بیان ہے۔ دکن و شمال میں نظم و نثر میں اس کے کئی ترجمے اور خلاصے ہوتے سب سے زیادہ قابل ذکر میر بہادر علی حسینی کی اخلاقی ہندی احفیظ الدین احمد کی فردا فردا اور فقیر محمد خاں گویا کی بستانِ حکمت (۱۸۳۶ء) کھیل ددمنہ کے پہلے درباروں کا قصہ اور چوتھے باب میں زراغ دہلوم کی لڑائی صاف صاف تمثیل رنگ میں ہیں۔

نظر اکبر آبادی کی نظم ہنس نامہ

آیا مکتھی شہر سے ایک ہنس بچپارا

اس دنیا میں انسان کے درد اور رخصت کی بڑی حسین تمثیل ہے۔

گارساں دتاسی ۱۵۸۷ء کے خطبے میں بتاتا ہے کہ ”الہ آباد کے اخبار میں الاخبار کے مدیر عزیر الدین خاں نے بگڑس پر وگڑس کے طرز پر ایک کتاب جمہا راصل لکھی۔ اس کی عبارت میں نظم اور نثر دونوں ملی ہوئی تھیں۔ غالب نے اپنے ایک خط بنام علاء الدین خاں میں اپنے دعو کو قیام زنداں سے اور اہل دیناں کو ہتھکڑی اور پٹری سے تمثیل کیا ہے۔ خط مختصر ہے لیکن تمثیل بڑی برجستہ ہے۔

یہ تمثیل پارے اپنے اختصار یا سہرا دینی حسن کی کمی کی وجہ سے تمثیلی ادب میں ممتاز نہیں۔ سب رس کے بعد اس کے رنگ کی دوسری تمثیل رجب علی بیگ سرور کی تالیف گلزارِ سرور (۱۷۴۵ء اور ۱۷۴۹ء کے درمیان) ہے۔ یہ علامہ رضی تبریزی ابن محمد شفیع کی فارسی ثنوی حدائق العشاق کا ترجمہ ہے۔ اس قصے میں ملک روحانیوں کا حاکم روح ہے۔ دل اس کا فرزند اور عقل وزیر ہے۔ عشق بادشاہ کی بیٹی حسن ہے۔ عشق ملک روحانیوں پر چڑھا کر دیتا ہے اور نظریات ہو کر روح اور عقل کو قلعہ جسم میں ایسے کر دیتا ہے اور دل حسن کو دل دے دیتا ہے۔ حسن کو دیار حقیقت میں بھیج دیا جاتا ہے۔ دل اپنے محبوب سے ملنے کے لئے فنا کی منزل سے گزر کر حسن تک پہنچتا ہے۔ ایک بعد قلعہ جسم کو مسمار کر کے روح کو دیار حقیقت میں بلا لیا جاتا ہے۔

تصہ بڑا دل کش اور روح افروز ہے۔ جذبات کی نمائندگی اور ان کا باہمی تعلق سب رس سے زیادہ فطری ہے۔ ابتدائی عشق اور روح کے شکروں کے سرداروں کے سات مبارزات بیان کئے گئے ہیں جس کی وجہ سے یہ عارفانہ تمثیل رزمیہ ہو گئی ہے۔ اس کے مقابلہ میں سب رس رومانی داستان ہے جس کی ترشہ کی تمام ادائیں لئے ہے۔

منشی حدائق العشاق کا ایک منظوم اردو ترجمہ بھی ملتا ہے۔ یہ عبدالرحمن حیرت علمیدہ امام بخش صہبائی کی شہنوی جنگ حیرت (۱۸۷۹ء)۔ (۱۹۲۸ء) ہے جو ۱۳۰۰ء میں شائع ہوئی۔ ادبی حیثیت سے یہ نظم بڑی نہیں۔

فوق فطری داستانوں میں تمثیل کے ظلم تیار کئے گئے ہیں۔

جعفر علی خان شیون نے ۱۸۷۲ء میں ظلم حیرت لکھی۔ اس میں ظلم بلیناس جسم انسانی کی تمثیل ہے۔ آنکھوں کی جگہ دوربین، کانوں کی جگہ نقارے، معدے کی جگہ مطبخ، دل کی جگہ جوبہ کا محل ہے۔ اس ظلم پر شہزادہ حاکم کرتا ہے تو اس کے ساتھی امراض نیم ہیں، بیہ معال، فالج، زکام وغیرہ۔ اہالیان ظلم میں سے ان کی مدافعت کے لئے جرنیل مندل جنگ بہادر، ہلیڈ، سیاہ رنگی، اسبول وغیرہ سامنے آتے ہیں۔ بوستان خیال کا ظلم اجرام کائنات کا نمونہ ہے۔ اس میں پوری کائنات فسی، کوکب، مبردج وغیرہ کو مشعل کر دیا گیا ہے۔ اردو ترجمے کی دوسری جلد اس ظلم پر محیط ہے۔ اسی قسم کی ایک اور کوشش عاشق حسین یزیم کی نیز مطبوعہ داستان ظلم کن فیکوں ہے۔ یہ بڑے سائز کی چار ضخیم جلدوں پر مشتمل مٹی۔ اب اس کی دو جلدیں نول کٹور پریس میں محفوظ ہیں۔ دوریکوں کی نذر ہو گئیں اس ظلم میں یزیم نے حیات انسانی کی تمثیل پیش کی ہے۔ ظلم کن فیکوں کا بانی خدا ہے۔ اس ظلم کی شکست محض میں ہو گئی۔ تمام انسان اس ظلم کے ظلم کشا ہیں۔ ہر شخص کا دل لوح ظلم ہے۔ کن فیکوں کے دو حصے ہیں۔ ظلم باطن عدم ہے اور ظلم ظاہر عالم وجود ہے۔ باطن سے ظاہر میں آنے کا راستہ ایک مرحلہ کار یک یعنی شکم مادر سے ہے اور جانے کا راستہ دہان گو رہے۔ ظلم ظاہر کے تین درجہ ہیں عالم طفلی، عالم جوانی اور عالم پیری۔ غرض یہ ہے کہ یزیم نے حیات انسانی کو بڑی خوبی سے ظلم ہو شر یا بنا دیا ہے۔

اردو میں تمثیل نگاری کا نام لیا جاتا ہے تو سب سے پہلے نیرنگ خیال کا نام ذہن میں آتا ہے۔ جو لوگ سب رس سے واقف ہیں وہ بھی آزاد کو تمثیل کا مجدد مانتے تھے ہیں۔ معلوم نہیں کیوں کہ آزاد کو یہ بھرم تھا کہ وہ اردو میں تمثیل نگاری کا افتتاح کر رہے ہیں۔ وہ سب رس سے واقف نہ تھے۔ جائے حیرت نہیں لیکن اچھٹے کی بات یہ ہے کہ وہ گلزار سرور سے بھی متعارف نہیں جو غدر سے بعد کی تصنیف ہے اور جس پر غالب نے تقریظ لکھی۔ بہر حال قابل ذکر یہ ہے کہ تمثیل میں آزاد کی پہلی کوشش نیرنگ خیال نہیں۔ وہ اس سے کئی سال قبل ۱۸۷۴ء کے مشاعرے میں پانچ تمثیلی شہنویاں پیش کر چکے تھے اور یہ نیرنگ خیال کا پیش خیمہ تھیں۔ شہنوی صبح امید میں شہزادی امید بہادر کی چوٹی پر ایک گلزار میں تنگی ہے۔ مختلف پٹیوں کے لوگ اس کی طرف جاتے ہیں۔ نیرنگ خیال میں یہ گلزار امید کی بہار ہے خواب امن میں خرد امن کا دربار لگتا ہے لیکن دوسری طرف کوہ پر ایک مرد دلاور آشوب جہاں نانی کھڑا ہے وہ ساری رعایا کو اپنی طرف بلا کر امن کو زک دیتا ہے۔ نیرنگ خیال میں یہی ماجرا "آغاز آفرینش میں عالم کا کیا رنگ تھا اور کیا سے کیا ہو گیا" میں پیش کیا گیا ہے۔ دلائل افشاں اور دواغ الفضاں نیرنگ خیال کے پہلے اور جھوٹ کا رزم نامہ، کائناتش اول ہیں۔ شہنوی گنج قناعت کے اجزاء بھی نیرنگ خیال کے بعض مضامین میں شامل کر لئے گئے۔

حالی نے بھی شہنوی "نشاط امید" اور متاخرہ رحم دلفضاں "میں امید رحم اور دلفضاں کو انسان بنا کر پیش کیا لیکن پھر بھی وہ مہر تو تمثیل رنگ نہیں جو محمد حسین آزاد کی نظموں کا ماہر الاستیاز ہے۔ آزاد کا شکار نیرنگ خیال ہے۔ اس کے اکثر مضامین انگریزی سے انورڈ ہیں۔ چنانچہ نیرنگ خیال کے بعض کردار یہ راز بالکل ناش کر دیتے ہیں۔ "پہلے اور جھوٹ کا رزم نامہ" اور معلوم کی بدھنسی میں



سلطان آسمانی کا ذکر ہے۔ ملکہ صداقت زمانی اور ملکہ علم افراد اس کی بیٹی ہیں۔ اس کا بیان بطرح ہے اس سے مراد خدا نہیں ہو سکتا۔ علوم کی بد نصیبی اور علمیت اور زکات کے مقابلے میں عالم بالا کے پاک منہا دوں کا ذکر بھی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ ان سے مراد پودان کا۔ اور نہیں پہاڑ کے باسی دیوتا اور سلطان آسمانی سے مراد ان کا سردار جبریل ہے

آزاد نے بھی وہی طرح جذبات اور اوصاف کو انھیں کے ناموں سے یاد کیا لیکن بعض اوقات وہ داستانِ عمرہ کی طرح کچھ لقب بھی نام کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں مثلاً

دروضا دیوزاد سلطان محنت پسند خردمند

یہ بھی محض اتفاق ہے کہ اردو میں تمثیل نگاری کے لئے رنگیں بیانی کو لازم سمجھ لیا گیا۔ سب رس کی فامی اصل بڑی مریض و مریض و ہے۔ وجہی نے دہلی رنگ اڑایا لیکن کچھ اور بھی شوق کر کے۔ سرد و شہید اسلوب تھے۔ وہ گلزارِ سرور میں کیا کیا کرشمے کیوں نہ دکھاتے۔ یہی عمر حسین آزاد تو انھیں ہمیشہ سے بات بنانے کا پسند تھا۔ وہ مغرب کی بات کرتے تھے لیکن مشرق کو دیکھتے تھے۔ وہ قدیم و جدید کی کشمکش میں جھپٹتے تھے۔ وہ قدیم ادب کی رنگینی اور تفتیح پر ماتم کرتے ہیں لیکن خود کشیم و استعارہ کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتے۔ اس طرح اردو کے تہذیبی بڑے بڑے تمثیل نگاروں نے تمثیل کو بھی اسلوبیات کی ایک شاخ بنا دیا۔ قارئین ان کے رنگین الفاظ کے نقش و نگار میں اس طرح کھو گئے کہ معنی کی طرف کسی نے توجہ ہی نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ نہ کوئی سب رس یا گلزارِ سرور کو پڑھ کر صوفی صافی ہو سکتا ہے۔ نہ نیرنگ خیال کو پڑھ کر کسی کی اصلاح اخلاق ہو سکتی ہے۔ رعنائی گفتار اس طرح واد طلب ہے کہ اس کے پیچھے دیکھنے کی کسی کو فرصت ہی نہیں۔

۱۸۸۳ء میں شاعرِ عظیم آبادی کی طویل تمثیلی ٹھنوی یاد و ہند شائع ہوئی۔ یاد و ہند کے در بیٹے رام اور رحیم ہیں جن کے جھگڑوں سے تنگ آکر مادرِ ہند انھیں چھوڑ دیتی ہے۔ انگریز ملک اسے پناہ دیتا ہے، کچھ عرصہ کے بعد مادرِ ہند ان بیٹوں کو ملک کے حبلی دربار میں لے جاتی اور ان کے لئے رحم و کرم کا سوال کرتی ہے جس پر ملک جواب دیتی ہے کہ ابھی پچاس سال اور صبر کرو۔ میرا پوتا انھیں سراج دے گا۔ ٹھنوی میں ہند مسلم اتحاد پر جو زور دیا ہے وہ قابلِ قدر ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ انگریزوں کی قصیدہ خوانی اور خوشامد اس بے غیرتی کے ساتھ کی گئی ہے کہ پڑھ کر انوس ہوتا ہے

آزاد کے نیرنگ خیال نے اردو کے کئی لکھے والوں کو متاثر کیا۔ حسن الملک کا مقوم موجودہ تعلیم و تربیت کی شبیہ، آزادی کے رنگ میں ہے۔ شرر نے دل گداز میں جو انشائیوں کا انبار لگا دیا تھا ان میں چند تمثیلی بھی تھے۔ مثلاً اتفاق و اختلاف کا مناظرہ، دماغی دربار، عقل و نقل کا جھگڑا۔ پہلے مضموں میں اتفاق کو صیہ اور اختلاف کو لیمو کے نام سے دو حینوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ عقل و نقل کے جھگڑے میں بھی دونوں کو ملکہ قرار دیا ہے۔

لیکن تمثیل میں آزاد کے سچے مقتدر مولانا شاد یلوی ہیں ان کا ناول منازلِ السائرہ ان کے مخصوص رنگ کا سماجی اصلاحی ناول ہے لیکن اس کے بچہ تفتیہ کے عام رنگ سے ہٹ کر زندگی کی چار منزلوں یعنی شیر خوارگی، لڑکپن، جوانی اور بڑھاپے کی تمثیل تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ چغتستانِ شباب سے ملا ہوا شہرِ معیشت آباد ہے۔ اس میں ایک ماسٹرسرال پور ہے۔ اس میں دو گلیاں ہیں "مظلوموں کی گلی" اور زبانِ درازوں کا کوچہ "یہ گویا بیویوں کی دو تھیں ہیں۔ چغتستانِ شباب کے کنارے دریائے انحطاط ہے جو نیرنگ خیال کے صبر و زندگی کی صدائے بازگشت ہے۔ ملاحظہ ہو۔

”دریائے انحطاط میں ایک جزیرہ مذمت نظر آیا۔ چند نیک صورت بزرگ بھولسی کی جو پڑیاں ڈالے سرنگوں بیٹھے تھے۔ ان کی سپید داڑھیاں ان کے چہروں پر نور بر سار ہی تھیں۔ تھیں تو فیصلت کے بڑے بڑے عمامے سر سے بندھے ہوئے تھے۔ مگر فتنہ پردازوں کی

چشمیں پڑی ہوئی تھیں اور گٹے پڑی ہوئی پیشانیوں پر کلنگ کا ٹیکہ چمک رہا تھا۔ انعام گزشتہ کا تائف اور اعمال کی پیشانی چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھی۔

بڑھاپے کے بعد سرِ حیدر آباد آتی ہے۔ جس کی نلک بوس نصیبوں میں ہیرت کا پورا سامان موجود ہے۔ تمام بیانات اتنے بھرپور اور ہائے ہیں کہ ان پر آزاد کے قلم کا دھوکا ہوتا ہے۔ غرض منازلِ السائرہ کی یہ چاروں فصلیں تمثیل نگاری کے برصے رنگش نقوش ہیں لیکن اپنے انہیں ماحول میں یہ ثبات میں ریشم کا پیوند ہو کر رہ گئے ہیں۔

آزاد کی طرح درگا ہائے سرور نے بھی ذیل کی تمثیل نکلیں۔

نیمرل شاعری۔ اجڑی ہوئی داہن۔ شیون مردوس، جلادۃ امید۔ امید اور طفلی۔ دنیا کی اجڑی ہوئی فصل، سال گزشتہ۔

پہلی نثر تمثیلیں اردو شاعری سے متعلق ہیں۔ جلوۃ امید میں ماورِ وطن کو تمثیلی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ امید اور طفلی امید کے بارے میں ہے۔ دنیا کی اجڑی ہوئی فصل ایک قصیدہ ہے جس میں موت کی تمثیل ہے۔ سرور نے ان نظموں میں تمثیل کے ساتھ ساتھ شاعری کا حق بھی ادا کیا ہے

زبان اردو کو انسان سے تمثیل کرنے کی رسم محمد حسین آزاد نے شروع کی۔ نیمرلک نیپال کے دیباچے کا وہ بیان معروف عام ہے کہ زبان اردو ایک لاوارث بچہ تھا کہ اردو کے شاہجہانی میں پھرتا ہوا طرہ۔ دیگرہ، آزاد کے بعد سرور، جہاں آبادی نے اردو کو تمثیل میں پیش کیا ان کے بعد بہار کے ایک ادیب سیّد رحیمی احمد بلگرامی نے اپنے مضمون، سپاہی کی بیٹی، میں اردو کو ایک بڑھیا کے روپ میں ڈھالا ہے حال میں کھیا لال کپور نے اپنے مضمون، برقع بانو، میں تقسیم ہند کے بعد اردو کے حالی زار پر ماتم کیا۔

کرشن چندر کا فنزیرہ شاہکار، ایک گدھے کی سرگزشت، ابھی ایک حد تک تمثیلی ہے اس میں محض ایک کردار یعنی گدھا زمانہ سازنہ بیڑ کی تمثیل ہے لیکن بقیہ کوئی کردار کوئی واقعہ تمثیلی نہیں اس لئے پورے قصے پر تمثیل کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ ہاں یہ کتاب ایک راستہ ضرور دکھاتی ہے یعنی یہ کہ طنز نگار کے لئے آج بھی تمثیل نگاری بڑا کامیاب حربہ ہو سکتی ہے۔ گدھے کے کردار سے کرشن چندر نے اپنی دو اور کتابوں میں کام لیا ہے۔

بیسویں صدی میں تمثیل نگاری کا زوال ہو گیا۔ اردو میں سوا اتفاق سے اس کے لئے رنگین بیانی لازم ہو گئی تھی اور اسس مصروف کاروباری زمانے میں کسی کو الفاظ کے خوش نما پھول پتوں میں کھوجانے کی فرصت نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ تمثیل میں بات کو براہِ راست نہیں کہا جاتا۔ کہتے کچھ اور میں منشا کچھ اور ہوتا ہے۔ یہ طریق آج کل پسند نہیں اب پردہ پوشی کا زمانہ نہیں۔ ہر شخص یہ چاہتا ہے کہ مافی الضمیر کو بصر گھاؤں کے صاف صاف ادا کر دیا جائے۔ یوں بھی ذہن انسانی اس قدر ترقی کر گیا ہے کہ غیر مرئی لغزات کو گرفت کرنے میں کوئی دشواری نہیں مگر ہر روپ کی حاجت نہیں آج کل کے سماج اور ذہن کے مسائل اتنے پیچیدہ ہیں کہ وہ تمثیل میں پیشل ساسکتے ہیں۔ نظم میں انہیں علامت نگاری کے ذریعے منکشف کیا جاسکتا ہے۔ گو یا تمثیل وہ ذہن ہے جو ہمیں حکایت سے علامیہ تک لے آیا ہے۔

اردو کے تمثیلی ادب کی تاریخ زیادہ تابناک نہیں۔ اس طویل دھندلیکے میں محض تین شاہکار ایسے ہیں جو روشنی کے مینار کی طرح ہر طرف نور برسا رہے ہیں۔ سب رس، گلزارِ سرور اور نیمرلک خیابان، یہ تینوں معرکت یا سماجی اصلاح کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے ادب کی سطح کو ایک رفعت عطا کی، موضوع کے اعتبار سے بھی اور اسلوب کے لحاظ سے بھی لیکن ان کے باوجود تمثیل نگاری اب محض ایک تقدیم پیرا ہے جسے ہم عظمتِ ماضی کی یادگار کے طور پر دیکھنے سے نکاتے رہیں گے۔ مستقبل کا سکس اس کے آئینے میں نہیں۔

# ادب کی ایک خاص صنف

## انشائیہ !

ڈاکٹر سید محمد حسین

انشائیہ نثری ادب کی ایک خاص صورت ہے، یہ اپنے موضوع اور اسلوب کے بموجب ایک مخصوص صنفی مقام کا متحن ہے ہر وہ بات یا خیال جو نثر میں پیش کیا جائے عام زبان میں مضمون سے موسوم کر دیا جاتا ہے یہ مضمون بڑا گول سا لفظ ہے اس میں ویسا ہی اہام ہے جو لفظ کہانی میں ہے۔ ہر ایسی بات جس میں کوئی قصہ بیان کیا گیا ہو، کہانی ہو جاتی ہے۔ یہ میر حسن کی سحر السبیلان ہو یا نذیر احمد کا ابن الوقت، شکر کا فائدہ آزاد ہو یا امتیاز علی کی انارکلی، پریم چند کا آخری تحفہ ہو یا سردار جعفری کی نئی دنیا کو سلام، بنیادی طور پر یہ تحریریں کسی قصہ یا واقعہ سے متعلق ہیں۔ ان قصوں کی نوعیت گرچہ مختلف ہے مگر ان سب میں ایک بنیادی عنصر موجود ہے۔ جو کہانی ہے۔

اس لحاظ سے ان مختلف تحریروں کو کہانی سے موسوم کرنا حق بجانب ہے مگر ادب کی اصطلاح میں ایسا خیال کرنا درست نہ ہوگا۔ کہانی ہوتے ہوئے بھی یہ صورتیں ایک دوسرے مختلف ہیں اور آپ اس سے اتفاق کریں گے کہ ان میں سے ہر صورت کی ایک مخصوص صنفی حیثیت ہے۔

یہی حال مضمون کا ہے۔ لفظ کہانی کی طرح یہ بھی ایک گول سا لفظ ہے۔ اس کے دائرے میں بہت سی باتوں کے سباجلے کی خامی گنجائش ہے۔ عزیز واقربا کے خطوط، جلوس کی رپورٹ، ادبی اور ثقافتی تقریبات کا آنکھوں دیکھا حال، کسی دل چپ شخصیت کا مرقع۔ کسی سنجیدہ امر پر فکر بخش خیالات، کسی بڑے آدمی کی حیات کا ایک ورق۔ کسی روزنامے کا ادارہ۔ کسی موضوع پر ذاتی تاثرات۔ انصرض اس نوع کی تمام باتیں، جو اختصار کے ساتھ نثر میں تسلیم بند کر دی جائیں۔ آسانی "مضمون" سے موسوم کر دی جائیں — لیکن ایک متعلم ادب کا ان مختلف تحریروں کو مضمون سے یاد رکھنا اس کی لاعلمی کا ثبوت ہوگا۔

انشائیہ مضمون کی ایک قسم ہے مگر یہ وہ مضمون نہیں جس میں مراسلہ کی خبر و خیریت ملتی ہو، یا روداد کی خشک کارروائیوں کا حال جس میں رپورٹ تاثر کی پُر اثر طائر نگاہی ہوتی ہو یا خاکہ کے دل چپ جلوؤں کی بوقلمونی جس میں مقالہ کی فکر بخش بصارت ہوتی ہو، یا سوانح کی تیاج دار مرقع نگاری جس میں روزنامہ کے غیر متعلق بے ربط بیانات ملتے ہوں، یا ادارہ کا کسی عنوان پر مسلک کے تحت عامیانہ اظہار خیال۔ مراسلہ۔ روداد۔ رپورٹ تاثر۔ خاکہ۔ مقالہ۔ سوانح۔ روزنامہ اور ادارہ وغیرہ بلاشبہ مضمون کی مختلف شکلیں کہی جاسکتی ہیں لیکن ان میں چند شکلیں ایسی ہیں جو موضوع اور اسلوب کے بموجب اپنی خاص وضع و قطع رکھتی ہیں اور ان کی اپنی کوئی مخصوص صورت



ایسی مخصوص صورت جس کی تعمیر یا تشکیل میں اصول، سلیقہ اور فن کا دخل ہے یا دوسرے الفاظ میں یہ ایسی صورتیں ہیں جنہیں ہم اصنافِ ادب کا نام دے سکتے ہیں۔۔۔۔۔ ان مضمون نامہ نگاروں میں انشائیہ بھی تحریر کی ایک مخصوص صورت ہے جس کا نثری ادب میں اپنا ایک منفی مقام ہے، انشائیہ کو اس لئے مضمون جیسو گول نقطے سے موسوم کرنا بالکل نامناسب ہے۔ مضمون نویسی چھوٹے چھوٹے بچوں یا اسکول کے لڑکوں کا کام ہے یہ شغلِ ادب کے لئے ہرگز موزوں نہیں۔

انشائیہ ادب کی ایک خاص صورت ہے یا صنف ہے۔ ادب کے مختلف اصناف میں اس کا رشتہ مقالہ سے قریبی ہے کہانی کے اصناف یعنی داستان، ڈراما، ناول، افسانہ اور شہزادی سے اس کا واسطہ نہیں، باعتبار صنف اس کا موازنہ مقالہ سے کیا جاسکتا ہے۔

مقالہ ادب کی وہ صنف ہے جس میں سنجیدگی، علمیت، متانت اور بصیرت ہوتی ہے۔ مقالہ نگار کسی امر پر سنجیدگی سے روشنی ڈالتا ہے یہ روشنی صاف و شفاف ہوتی ہے اس کی تیر شعاعوں سے نفسِ تحریر کے مختلف گوشے منور و نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ہم اس تحریر کو پڑھتے ہیں۔ اور موضوعِ تحریر یا نفسِ مضمون سے اچھی خاصی واقفیت حاصل کر لیتے ہیں۔۔۔۔۔ انشائیہ نگار بھی کسی امر پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ روشنی رنگا رنگ ہوتی ہے اس میں دھندلکا اور براتی دونوں ہوتی ہے۔ یہ شعاعیں ہماری توجہ کو ایک ہی راستہ پر نہیں لگاتیں۔۔۔۔۔ بلکہ پھیلنا پھیلنا کرتی ہیں۔۔۔۔۔ مقالہ پڑھنے کے بعد ہم کچھ سیکتے ہیں یا کچھ پاتے ہیں، ایسی بات یا ایسا خیال جس سے ہماری علمیت میں گونا گوں اضافہ ہوتا ہے جس سے ہماری شخصیت میں علم کی تابندگی آتی ہے۔

انشائیہ پڑھنے کے بعد ہم کوئی گم کردہ شے پالیتے ہیں۔ ایسی فحہ جو روز کی سادہ و سہل زندگی میں آنکھوں سے روپوش رہتی ہے جو زندگی کی ٹھوس اور ناقابلِ انکار حقیقتوں اور صداقتوں میں اوجھل رہتی ہے۔

آپ جانتے ہیں۔ یہ دنیا جیوانوں سے بھری پڑی ہے۔ اس میں شیطانوں کی تعداد بہت زیادہ ہے لیکن زندگی اور خوش گوار زندگی کو انسانوں کی حاجت ہے اور انسان بن کر انسانیت کا اندازہ کرنا بڑا دشوار ہے۔ یہ ہر کے بس کی بات نہیں۔ انسانی قدروں کی کمیتر اور پیمان کے لئے دانائی کی ضرورت ہے اور یہ دانائی تھوڑی سی حیوانیت سے بڑے مزے میں حاصل ہو جاتی ہے۔ اس مقصد کے لئے انشائیہ بہت مفید ہے۔ یہ لمحہ بھر کے لئے ہمیں حیران بنادیتا ہے جس سے ہماری انسانیت میں چستی و توانائی آجاتی ہے۔

مقالہ میں سنجیدگی بخشنا ہے اس سے ہم میں تہذیب و مٹانت آتی ہے۔ انشائیہ میں غیر سنجیدہ بنانا ہے اس سے ہم میں رندی اور آوارہ خیالی آتی ہے۔۔۔۔۔ مقالوں کی سنجیدگی اور نرمی سنجیدگی سے خشکی اور بے رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بے کیفی یا انجانہ کو انشائیہ کی آوارگی یا بدستی ہی دور کر سکتی ہے۔۔۔۔۔ مقالوں میں معلومات کا دخل رہتا ہے اور انشائیہ میں تاثرات کا۔ مقالوں کا کام فکر بخشی یا فکر خیزی ہے اور انشائیوں کا کیف انگیزی۔

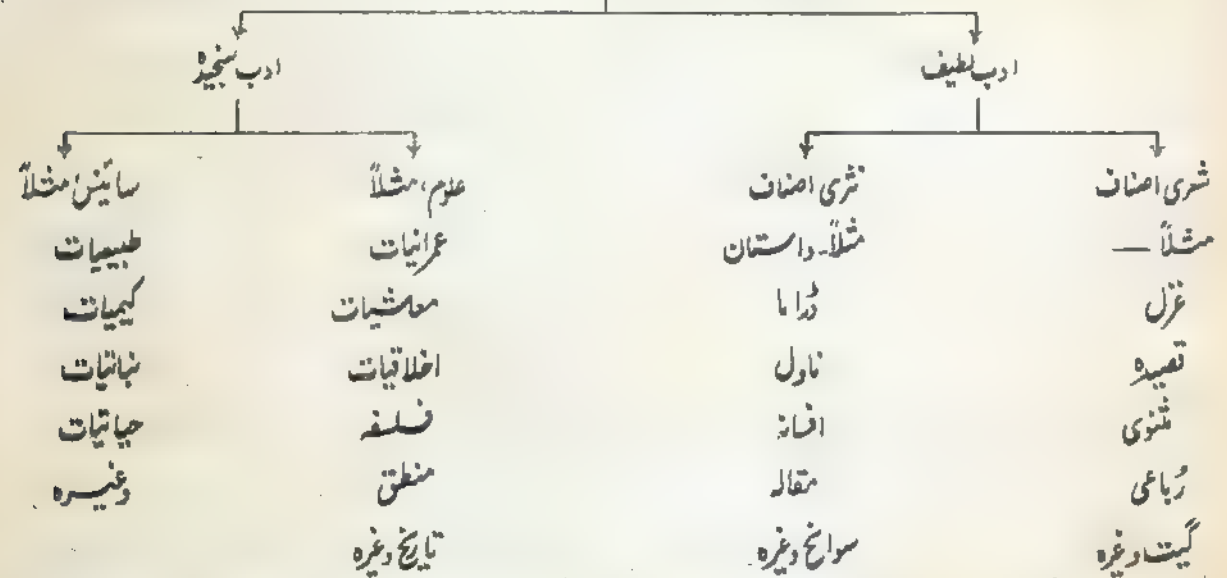
مقالہ نگار ایک معلم ادب ہوتا ہے۔ اس کا کام درس و تدریس ہے۔ اس کی باتیں عالمانہ اور حکیمانہ ہوتی ہیں، وہ سنجیدہ بات کہتا ہے اور بڑی سنجیدگی سے کہتا ہے۔ اس میں متانت کے ساتھ دیانت بھی ہوتی ہے۔ اس کا شبہ و غلطی نہیں، وہ جو جانتا ہے کہتا ہے اور جتنا جانتا ہے کہتا ہے۔ وہ ہمیں گمراہ نہیں کرتا۔۔۔۔۔ انشائیہ نگار گپ باز ہوتا ہے۔ وہ غیر سنجیدہ بات کہتا ہے اور غیر سنجیدہ طریقہ سے کہتا ہے وہ جتنا نہیں جانتا اس سے زیادہ کہتا ہے لیکن اس کی باتیں عبت و لا حاصل ہو کر اس نہیں۔ یہ مفید اور کارآمد ہیں۔ یہ ہماری فہم و دراک کو منجمد اور سپاٹ ہونے سے بچاتی ہیں۔ ان سے ہمارے طائرِ تمہیل کو پر لگتے ہیں۔۔۔۔۔ انشائیہ نگار کی گپیں ہماری قوتِ تمیز کو ٹھوکر میں لگاتی ہیں۔ یہ ہم پر ان تازیانوں جیسا کام کرتی ہیں جن کی نرم چوٹیں سہم کر ہم زیادہ ہوشیار، زیادہ روشن خیال اور زیادہ چوکس ہو جاتے ہیں۔

مقالہ اور انشائیہ دونوں نثری ادب کے اصناف ہیں۔ مگر مقالوں کی روحانی تربیت ادبِ سنجیدہ انجام دیتے ہیں اور انشائیوں کی تربیت

ادب لطیف کے سپرد ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف الشائےوں کی شریعت اور طریقت دونوں کا حساب کتاب ادب لطیف کے ذمہ رہتا ہے۔ ادب لطیف اور ادب سنجیدہ کا بیان فرمادی ہے۔

ہر زبان و ادب کے دو حصے ہوتے ہیں، ادب لطیف اور ادب سنجیدہ، جنہیں انگریزی میں (Light Literature) اور (Serious Literature) کہتے ہیں۔ ادب لطیف میں شری اور نثری اصناف داخل ہیں اور ادب سنجیدہ میں علوم اور سائنس۔ شاعری داستان، ناول، ڈراما، افسانہ، خاکہ، مقالہ، الشائے، رپورٹاژ وغیرہ۔ ادب لطیف کی مختلف صورتیں ہیں، عمرانیات، اخلاقیات، معاشیات، نفسیات، فلسفہ، تاریخ وغیرہ کا تعلق علوم سے ہے اور طبیعیات، کیمیات، فلکیات، نباتیات، حیاتیات وغیرہ کا سائنس سے۔ یہ سب مفاد میں اپنی سنجیدگی اور سنجیدہ بیانی کے بموجب ادب سنجیدہ میں شمار ہوتے ہیں۔ ادب لطیف، ادب کا وہ حصہ ہے جس میں علوم و سائنس کا گزر نہیں۔ انسان ہند و تمدن انسان کی وہ بے حسی و ذہنی تحریر کاوشیں ہیں جو تاثرات کا نتیجہ ہوتی ہیں جن میں نہ علوم و سائنس جیسی سنجیدگی ہوتی ہے اور نہ ان کی جیسی خشک بیانی، یہ باتیں لطیف و سبکاز ہوتی ہیں اور یہ سب سے دل و دماغ سے سنجیدگی کی طالب نہیں ہوتیں۔ یہ براہ راست ہمارے احساس کو چھوتی ہیں اور ہمیں منتے کوائف سے ہلکا کر دیتی ہیں۔

### ادب



میں نے کہا ہے کہ ادب لطیف کسی ادب کا ایک حصہ ہے۔ یہ تحریر کی کوئی خاص صورت نہیں۔ لیکن عام طور پر اسے ایسا نہیں سمجھا جاتا۔ ادب لطیف سے مراد ایک خاص رنگ اور لب و لہجہ کی تحریر جاتی ہے جو "نیازیت" یا "ٹیگوریت" کے مثل ہوتی ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جو اپنی ساری جمالیاتی قدروں کے ساتھ نثر میں قلم بند کی جاتی ہے۔ یہ کسی شدید داخلی پیراز سمجھان کیفیت کی ترجمانی کرتی ہے روح اور قالب یعنی موضوع اور اسلوب دونوں لحاظ سے یہ تحریریں بے حد زمانی ہوتی ہیں۔ ایک زمانہ میں اس نوع کی تحریریں ہمارے ادب میں بڑی مقبول تھیں اور یہ الشائے لطیف یا ادب لطیف جیسے ناموں سے معروف تھیں۔

بلاشبہ یہ تحریریں اپنے مخصوص لب و لہجہ اور رنگ و آہنگ کے بموجب اپنی ایک خاص شکل یا صورت رکھتی ہیں مگر یہ تحریریں اگر صنفی لحاظ سے ادب میں ان کو کوئی مقام دیا جا سکتا ہے بے نام و نشان رہیں۔ دیگر اصناف ادب مختلف ناموں سے نامزد ہوئے پر ان کا کوئی نام نہ پڑ سکا۔ اپنے ذمہ قلم کاروں کے ہاتھوں یہ بدنام رہیں اور گناہ میں۔ آسانی کے لئے ان تحریروں کو ہم کیفیت

کہہ سکتے ہیں۔۔۔۔۔ اکبر حیدری کی کیفستان، حجاب اسماعیل کی نغمات موت اور آصف علی کی پرچھائیاں اور اس کا دوسرا رخ، ان تصنیفات میں ہیں جو کیفیہ کی مثال ہیں۔۔۔۔۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ کیفیہ وہ خوش رنگ پھل تھا جو پختے سے پہلے مٹ گیا۔

تو، کیفیہ کو ادب لطیف سے موسوم کرنا حقائق ہے اس وقت یہ ایسی ہی مضحکہ خیز بات ہے جس طرح نظموں یعنی POETRY کو POEMS سے موسوم کرنا۔ شاعری کسی ادب کا ایک پہلو یا حصہ ہے اور اس حصہ میں کئی شعری صورتیں ہیں جن میں نظم ایک مخصوص صورت ہے۔ اسی طرح ہر ہند و متون قوم جو اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے اس کا اپنا ایک قومی ادب ہوتا ہے۔ اس ادب کی دو شاخیں ہوتی ہیں، ادب لطیف اور ادب سنجیدہ،

ادب لطیف میں وہ تمام شعری اور نثری تحریریں داخل ہیں جو تاثرات کا حاصل ہیں جن میں احساسات، جذبات و تخیلات کی کار فرمائی ہے اور جو تجربہ و مشاہدہ کا نتیجہ ہوتی ہیں۔۔۔۔۔ یہ تحریریں اپنی محفوض وضع و قطع یا صورت رکھتی ہیں اور ہم انہیں اصناف ادب یعنی (LITERARY FORMS) کے نام سے اچھی طرح جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ان ہی اصناف میں ایک صورت ان رومانی تحریروں کی ہے جنہیں میں نے کیفیہ کا نام دیا ہے اور جو نثر کی شاعری ہے۔ ادب لطیف سے مراد صنف کیفیہ نہیں، بلکہ زبان ادب کا وہ حصہ جس کا دوسرا حصہ ادب سنجیدہ ہے، جس کی دو شاخیں نثر اور شاعری ہیں اور جس میں کئی نثری اور شعری اصناف داخل ہیں۔

تو، مقالہ اور انشائیہ کا موازنہ کرتے ہوئے میں نے کہا ہے کہ مقالوں کی تربیت ادب سنجیدہ انجام دیتے ہیں اور جہانی پرداخت ادب لطیف کے سپرد ہوتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ مقالوں میں روح ادب سنجیدہ سے آتی ہے اور قالب کی مٹی ادب لطیف سے لائی جاتی ہے۔ اس بات کو اس طرح سمجھیے:

مقالہ میں کسی سنجیدہ بات یا خیال پر روشنی ڈالی جاتی ہے یہ حکمت و فلسفہ یا علم و دانش اور سائنس کے کسی پہلو یا رخ پر سیر حاصل بحث کرتا ہے۔ اس کے دائرے میں ادب سنجیدہ کے عالمانہ جیکاز اور فاضلانہ امور کے لئے پوری گنجائش ہے۔ یہ باتیں یا اس نوع کی باتیں بڑی اہم ہیں۔ ان سے ہماری شناسائی ضروری ہے۔ ان کی بے کیفی خشکی یا دشوار فہمی کا اندازہ کرتے ہوئے ہم ان سے گریز نہیں کر سکتے۔ آپ اس سے اتفاق نہیں کر سکتے۔ آپ اس سے اتفاق کریں گے کہ علوم اور سائنس سے ہماری لاعلمی ہمارے عقل و ادراک کو فنا کر ڈالے گی۔ ایک تعلیم یافتہ شخص ان سے بے تعلق ہو کر دقت اور زمانہ۔ زمانہ کی رفتار و ترقی سے یقیناً بے تعلق ہو جائے گا۔ مقالے اچھے اور مفید مقالے اس اہم مقصد میں ہمارے بڑے کام آتے ہیں یہ ہمیں وقت اور زمانہ زمانہ کی رفتار و ترقی کے ساتھ لے چلتے ہیں۔ ایک مثال سے یہ بات اچھی طرح روشن ہو جائے گی۔

آج روس کا اسپوٹ ناک انسان کی ذہنی کاوش کا ایک سب سے حیرت ناک اور جیتا جاگتا کرشمہ نظر آتا ہے۔۔۔۔۔ ہم سے سیکڑوں میل کی بلندی پر کرہ ارض اور قمر کے درمیان تیلگوں خلاء کے درمیان انسان کا بنایا ہوا چندا پنچ کا یہ ننھا سا مصنوعی چاند قدرت کے ٹھہرائے ہوئے دیگر اجسام فلکی کی طرح اپنے مدار پر گردش کرتا رہا ہے۔ کتنی استعجاب انگیز اور عقل میں نہ سامنے والی بات ہو!۔

دیگر یہ بات ایک ٹھوس حقیقت ہے اور عقل کو اسے سمجھنا ضروری ہے ہم روس کے اسپٹنک کو ماہِ نخب یا جامِ حبشہ جیسی تخیلی پیداوار قرار نہیں دے سکتے۔ ایسا خیال کرنا ہماری جہالت کی دلیل ہوگی۔ انسانی دماغ اس حیرت ناک ایجاد کو سوچ سوچ کر حیرت



اور استعجاب میں غوطے لگا رہا ہے۔ انسان کی پھٹی پھٹی نگاہیں اس مصنوعی چاند کی ایک جھلک لیے ہوئے نہ جلتے کتنی بار آسمان پر بے تابا نہ اٹھی ہیں۔ ہمارا ہوش مند دماغ اس عینی صداقت کو سمجھنے کے لئے پریشان اور بے کار رہا ہے۔

یہ کیسا چاند ہے؟ کس طرح یہ گردش کر رہا ہے؟ کون سی طاقت نے اسے سطح زمین سے سینکڑوں میل کی اونچائی پر پہنچا دیا؟ اس میں ایک ذی حیات مخلوق کیونکر زندہ رہی؟ بینائی سے روپوش ہو کر بھی کیونکر یہ انسانی قوت مشاہدے سے روپوش نہ ہو سکا؟ اس قسم کے سوالات عقل میں نہ سمائے والے بے شمار سوالات ہمارے دماغ میں جکر لگائے ہیں۔

ایسے موقع پر ایک سادہ سادہ علمی مقالہ ہماری آسودگی کا سبب ہوتا ہے طبیعیات، فلکیات اور دیگر متعلقہ سمجیدہ مضامین کے پس منظر میں اس موضوع پر ایک مختصر سی تحریر انسان کے بنائے ہوئے اس مصنوعی چاند کے تعارف کے لئے کافی ہوگی۔ اس تحریر کے مطالعہ سے ان سوالات کا اطمینان بخش جواب مل جانا یقینی ہے۔ اسٹینک پر ایک اچھا سا معلوماتی مقالہ ہمارے دماغ کی ایک کھول دینے کی طاقت رکھتا ہے۔

آپ خود غور کریں۔ اس نوع کی تحریر ہمارے لئے کتنی مفید ثابت ہوگی۔ ایک ناقابل فہم اور دشوار بات، جو سمجیدہ سمجیدہ ہے، سمجیدگی کے ساتھ ہمارے سامنے رکھ دی گئی ہے۔ یہی سمجیدگی مقالہ کی روح ہوتی ہے۔ مقالوں میں یہ روح ادب سمجیدہ سے آتی ہے ادب سمجیدہ ہی مقالوں کے نفس میں حرارت دیتے ہیں، ہاں، ان کے قالب کی مٹی ادب لطیف سے لائی جاتی ہے۔ مقالوں میں حکمت و فلسفہ، علم و دانش یا سائنس کی باتیں سپرد قلم کی جاتی ہیں۔ مگر اس میں عالم، حکیم یا سائنسٹ کی روش نہیں اختیار کی جاتی۔ مقالوں کا انداز بیان دشوار اور ناقابل فہم نہیں ہوتا۔ یہاں باتیں علوم و سائنس کے عجیب و غریب اشارات اور وضع و مصطلحات کے بل بوتے پر نہیں چلتیں بلکہ یہ ادب لطیف کا سہارا لے کر قدم بڑھاتی ہیں ان کی بے کیفی، خشکی اور سمجیدہ بیانی پر مجاز و تمثیل کا ہلکا سا چھڑکاؤ کر دیا جاتا ہے۔ ان چھینٹوں سے تحریر میں ترد تازگی، فرحت اور پذیرائی آ جاتی ہے۔ یہ مقالوں کی زبان اور اسلوب کا سبب ہے کہ ان دشوار و ادق باتوں کو بلا درد دوسرے ہم ذہنی طور پر بڑے منے میں قبول کر لیتے ہیں۔

یہ مثال ایک علمی مقالہ کی تھی جس کی روح سائنس کے چند اونچے نکات سے معمور تھی۔ اسی طرح دیگر سمجیدہ امور بھی مقالوں کا موضوع ہو سکتے ہیں۔ یہ ملک کا دوسرا پنجالیہ پلان ہو یا کالجوں میں جنسی تعلیم کی اہمیت، ڈی ڈی سی کے زرعی امکانات ہوں یا نظریہ حیات بعد الموت، نائنسہ کی ثقافتی زندگی کا ایک رخ ہو یا اشتراکیت میں انفرادی آزادی۔ یہ یا اس قسم کی کوئی بات مقالوں کا موضوع ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ادب، فن، شاعری اور تنقید جیسے ادبی امور بھی بہ خوبی مقالوں میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ ایک نئی علمی اہل قلم ان عنوانات پر سیر حاصل بحث کر سکتا ہے۔ ڈی ڈی سی کے مراد خواندہ محض نہیں بلکہ ایسا شخص جس کی ان دشوار و ادق باتوں پر اچھی خاصی نگاہ ہے اور جس کا اپنا مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعہ میں جس قدر گہرائی اور وسعت ہوگی اسی قدر مقالہ میں وزن اور پائندگی ہوگی۔ اچھے مقالہ نگار کے لئے وہ شرائط ضروری ہیں۔ اس کی عالمانہ شخصیت اور ادبی مزاج۔ اگر وہ کسی بات کو اچھی طرح جانتا ہے اور سمجھتا ہے اور اسے دوسروں کو بھی اچھی طرح سمجھا سکتا ہے تو وہ مقالہ نگار کے فرائض جس حسن و خوبی انجام دے سکتا ہے بڑے اور فاضل نگار کی شخصیت کا پہلا رخ عالم کا ہوتا ہے اور دوسرا انشاء پرداز کا وہ عرف بلند و اعلیٰ اور اہم و ادق سمجیدہ بات ہی نہیں کہتا۔ بلکہ اسے عام فہم اور دل نشین انداز سے قابل قبول بنا کر کہتا ہے۔

انشائیہ نگار کا دماغ اور زبان دونوں شاعر کی ہوتی ہے۔ یہ عارف عرش نشیں ہی نہیں ہوتا بلکہ ساتی محفل خاص ہوتا ہے

اس کی شریعت اور طریقت دونوں کا حساب کتاب ادب لطیف کے ذمہ ہوتا ہے۔ وہ ادب لطیف کی خاک سے ہوتا ہے اور اسی کی خاک اڑاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا چاہیے کہ ادب بخیرہ کی سرحد اس کے لئے آؤٹ آف بونڈ ہوتی ہے۔ یا فلسفہ و حکمت اور سائنس کے پاس اس کا پھسکنا بھی محال ہے۔ وہ زبان و ادب کے حصہ میں داخل ہو سکتا ہے اور زندگی کے ہر گوشے میں جا سکتا ہے اس کے لئے روک ٹوک نہیں۔ وہ آزاد و خود مختار ہے۔ ان مقامات میں اس کے لئے ٹھکانا دشوار ہے۔ وہ صرف ان کی جھلکیاں لے سکتا ہے۔ اس کا ادب و بخیرہ کے صداقت و حقائق سے ہٹکار ہونا ناممکن ہے۔

*He can catch hold of*

*anything and can make something of nothing* انشائیہ نگار کے لئے موضوع کی کوئی پابندی نہیں مثلاً

چلتی پھرتی زندگی کی ہر بات، ہر ادا اور ہر کیفیت اس کی زد میں آ سکتی ہے۔ اپنی افتاد طبع اور ندرت بیانی سے وہ ہر بے بات کی بات میں کچھ بات پیدا کر دے سکتا ہے۔

آپ کہیں گے، کچھ بات پیدا کر دینا ایک اچھے صحیفہ نگار کے لئے بھی کوئی دشوار بات نہیں،

مجھے آپ سے اتفاق ہے بات کی بات پیدا کر دینا یا بات کا بستنگڑ بنانا صحیفہ نگاری کا ایک وصف ہے، یہ صحیح ہے کہ صحیفہ نگار بھی موضوع کا پابند نہیں ہوتا وہ بھی ہر عنوان پر تسلیم اٹھا سکتا ہے اور بڑے اطمینان و اعتماد کے ساتھ کسی موضوع پر موثر انداز میں بہت کچھ لکھ سکتا ہے اس لحاظ سے انشائیہ نگار کی طرح وہ بھی یقیناً آزاد ہے۔

مگر دونوں میں فرق ہے اور بنیادی فرق ہے۔ انشائیہ نگار کا ضمیر پاک ہوتا ہے۔ صحیفہ نگار کے یہاں یہ طہارت نفس ممکن نہیں اس کی تحریروں پر ایک چھاپ ہوتی ہے جو کسی مسلک یا پالیسی کی چھاپ ہے۔ یہ چھاپ ہلکی ہوتی ہے۔ اور اثر بخش۔ اور ریئے اور شنذرات میں دوسروں کو ہم خیال و ہم مشرب بنانے کی اچھی صلاحیت ہوتی ہے۔ انشائیہ میں یہ وصف نہیں ہوتا۔ انشائیہ نگار کا اپنا کوئی سوچا سمجھا مسلک نہیں ہوتا۔ کسی پالیسی کا سیر نہیں، بالکل آزاد رہتا ہے اور خود مختار، اس کی قلم کاری پر کوئی سسر نہیں صحیفہ نگار کی باتوں میں سنجیدگی اور بخیرہ بیانی ہوتی ہے مگر یہ باتیں عامیانا اور سطحی ہوتی ہیں ان میں مقالہ جیسی گہرائی یا پائنداری نہیں ہوتی۔ اچھا صحیفہ نگار جیک آف آل ہوتا ہے ماسٹر آف آل نہیں ہوتا۔ اچھا مقالہ نگار ماسٹر آف آل ہوتا ہے جیک آف آل نہیں ہوتا۔ یہ گنواں جیسا گہرا ہوتا ہے۔ پھیلا ہوا پانی نہیں ہوتا ... .. انشائیہ نگار بھی جیک آف آل ہوتا ہے۔ یہ بھی ہر عنوان پر تسلیم اٹھا سکتا ہے مگر اس کی باتوں میں نہ گہرائی ہوتی ہے اور نہ پُر گوئی۔ اچھا انشائیہ نگار ایک بہتا ہوا دریا ہے رواں، دواں اور جولاں۔

صحیفہ نگار بھی مقالہ نگار کی طرح دعوتِ فکر دیتا ہے۔ مگر اس کی باتوں میں کوئی غرض پوشیدہ ہوتی ہے ان میں دینے کے ساتھ لینے کی بھی صلاحیت ہوتی ہے صحیفہ نگار بے غرض و بے مطلب تسلیم نہیں اٹھاتا اور نہ دیانت کے ساتھ قلم چلاتا ہے۔ یہ اپنے کام کی بات لکھتا ہے یہ باتوں میں کتر بیونٹ کو جائز اور خود و بہد کو روا قرار دیتا ہے۔ اس کے برخلاف مقالہ نگار کو دیانت سے واسطہ رکھنا ہوتا ہے آغاز اس کی عادت نہیں، انشائیہ نگار نہیں دیتا ہے۔ ہم سے کچھ مانگتا نہیں۔ اس کی باتوں میں سوال یا طلب کا لہجہ نہیں ہوتا وہ ہمیں آسودگی اور راحت بخشتا ہے۔

الغرض، انشائیہ نگار کے لئے موضوع کی کوئی پابندی نہیں، وہ بالکل آزاد و خود مختار ہوتا ہے۔ اسے کوئی روک ٹوک نہیں، وہ ہر جگہ جا سکتا ہے اور سب کچھ کہہ سکتا ہے۔ شرط کیفیت و اثر ہے۔ کیونکہ بات کا بستنگڑ بنانا اس کا کام نہیں۔ اسے دل سے سرور کار رکھنا پڑتا ہے دماغ یا دماغ و انوں سے نہیں۔ وہ کوائف بخشتا ہے۔ افکار نہیں دیتا۔ وہ گپ کرتا ہے۔ درس نہیں دیتا۔ وہ دل بہلاتا ہے مسلک و آئین کی تبلیغ نہیں کرتا۔ اس کا کام خوش گفتاری ہے اس کا طائر آزاد و پریشان رہتا ہے۔

سجیدہ بات کو عیسر سنجیدہ کردینا اور غیر سنجیدہ بنا دینا۔ معمولی کو عیسر معمولی کردینا اور غیر معمولی کو معمولی بنا دینا، انشائیہ نگار کی نیز مٹی نظر کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے۔ وہ پارلیمنٹ کو ادھر کا حکمت بنا سکتا ہے اور کتوں کی نوابانے سمع خواش کو طرچی غزلیں، وہ اپٹنگ کو محبوبہ تقویٰ شکن کی ڈول بنا سکتا ہے اور خوش نصیب لائیکا کو جزل ڈی گاؤ لے۔

انشائیہ کی شریعت میں "کہانی پن" کفر ہے۔ ادب لطیف سے متعلق ہوتے ہوئے بھی یہ صنف فساد ہی اصناف سے بے تقی ہے۔ پلاٹ اور کردار جیسے اجزائے ترکیبی کا استعمال انشائیہ میں ممنوع ہے، داستان، ناول، ڈراما، افسانہ اور مثنوی کی تعمیر باجوا نگاری اور سیرت نگاری کی حاجت مند ہے مگر اس صنف میں ان کا استعمال ناجائز ہے۔

انشائیہ نگار قصہ گوئی نہیں کرتا۔ یہ کوئی دل چپ یا غیر معمولی واقعہ نہیں سناتا۔ اس مقصد کے لئے ناول، داستان اور ڈراما جیسے اصناف موزوں ہیں۔ وہ واقعہ کے ٹکڑوں سے جنہیں محاضرات یعنی (ANECOTES) کہتے ہیں کام لے سکتا ہے مگر ان کے استعمال سے وہ تعمیر قصہ نہیں کرتا۔ بلکہ باتوں کے امتزاج میں اضافہ کر دیتا ہے۔ محاضرات کے پیچھے جو ذریعہ ہلکے پھلکے اثرات ہوتے ہیں ان کے معرفت سے انشائیہ کی رنگارنگی میں تیزی پیدا کر دی جاتی ہے۔ لطیفوں اور چٹکلوں سے اس میں نکھار آجاتا ہے۔ انشائیہ بذات خود لطیف یا چٹکلا نہیں۔

اسی طرح اس صنف میں سیرت نگاری کا بھی گندہ نہیں۔ تخلیق شخصیت یا مرقع نگاری انشائیہ نگار کا کام نہیں اس مقصد کے لئے ہمارے سامنے خاکہ نگار کی ذات آتی ہے۔ انشائیہ میں شخصیت یا انفرادیت کے نقوش اور جلوؤں سے کام لکھنا جاسکتا ہے مگر انہیں مرکزی مقام نہیں دیا جاسکتا۔ یہ نقوش اور جلوے ذیلی ہتے ہیں۔ انشائیہ میں ان کا امتیازی وجود نہیں ہوتا۔

بات یہ ہے کہ افسانوی اصناف میں کوئی مادہ یا بنیادی خیال ہوتا جسے (THEME) کہتے ہیں۔ ہر افسانہ، ناول، ڈراما یا مثنوی میں کسی نہ کسی بنیادی خیال ان اصناف کے موضوع اور اسلوب کے بموجب ان کی صنفی صورت قائم کرتا ہے دوسری الفاظ میں یوں بھیجئے کہ واقعہ نگاری یا سیرت نگاری میں ایک یکانی ہوتی ہے جن تحریروں میں کوئی واقعہ یا سیرت پیش کی جاتی ہو ان میں ایک داخلی رشتہ ہوتا ہے لیکن انشائیہ میں یہ یکانی یا داخلی رشتہ یا بنیادی خیال نہیں ہوتا۔ انشائیہ ذہن کی آوارہ خیالی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کی کام یابی کا سبب تاثرات کی وحدت و اتحاد نہیں۔ ان کی بوقلمونی ہے

باتوں کے ربط، ترتیب اور اتفاق سے افسانوی اصناف کو مجموعی طور پر ایک بھرپور منظم اور مکمل صورت مل جاتی ہے مگر صنف انشائیہ کی دلکشی کی اصلی وجہ اس کی بے ربطی و بے ترتیبی ہے۔ اچھا اور نفیس انشائیہ ذہن کا ایک شرارہ ہوتا ہے جس کی ہر چنگاری آواز اور قشر ہوتی ہے۔ ہم اسے ادب کی پھل پھڑی بھی کہہ سکتے ہیں۔

انشائیہ میں داخلیت یعنی (SUBJECTIVITY) ہوتی ہے جو قلم کار کے اپنے تاثرات کو پیش کرتی ہے یہ داخلیت مگر مجرد نہیں ہوتی۔ یہ خارجی کوائف سے آلودہ ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار کا مقدس فریضہ آوارہ خیالی ہے اس کی ادائی کے لئے وہ صرف اپنے دل کی گہرائیوں میں نہیں اترتا بلکہ پرانے دل و دماغ کے پاس بھی جا پہنچتا ہے۔ اس کی باتیں رنگارنگ ہوتی ہیں یہ ذاتی ہوتی ہوئی بھی ہمدگر ہوتی ہیں ان میں داخلی تاثرات اور خارجی بیانات کا بڑا خوش گوار امتزاج ہوتا ہے۔

داخلیت کیفیت میں بھی ملتی ہے۔ مگر یہ تیز اور براق ہوتی ہے یہ براہ راست قلب تک اتر جاتی ہے اور روح میں ایک لذت آگیاں اضطراب اور لطیف کسک پیدا کر دیتی ہے۔ انشائیہ کی داخلیت صرف دل کو نہیں چھیڑتی بلکہ دماغ کو بھی تلابازیاں کھلاتی ہے انشائیہ اور کیفیت دونوں اصناف اپنی نوعیت کے بموجب تاثراتی ہوتے ہیں۔ لیکن اول الذکر میں دھوپ چھاؤں کی بہار ہوتی ہے اور لیل و نہار کا لطف بھی



ثانی الذکر میں سپیدہ سحر کا سہاں رہنمائی یا تاروں کی تنگ تابی۔

کیفیت میں ایک ہی ذائقہ ملتا ہے مگر انشائیہ سے وہ خاص میسر ہوتا ہے جس کی لہریں چڑھتی اور اُترتی رہتی ہیں۔  
کیفیتِ نثر کی شاعری ہوتی ہے جس میں انگریزی صنفِ شاعری (BALLAD) جیسی بات ہوتی ہے۔ انشائیہ نثر کی غزل ہے جس کا ہر جرم  
ایک نیا کیف و سرور بخشنا ہے

اس صنف کو مزاج نگاری سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ مگر انشائیہ نگاری کو مزاجیہ نگاری قرار دینا بڑی مضحکہ خیز بات ہے مزاج  
نگاری۔ بجز نگاری۔ البتہ نگاری یا رد مان نگاری تسلیم کار کی کاوش کے مختلف رنگ ہیں۔ یہ تسلیم کاری کی ادائیں ہیں۔ تحریر کی صورت میں  
ہیں۔ ادبی نگارشات میں ان کا وجود تو صنفی ہوتا ہے۔ صنفی نہیں۔

تحریروں کا اپنے موضوع اور اسلوب کے بموجب کوئی خاص صورت اختیار کر لینا ایک اور بات ہے اور ان میں کسی خاص رنگ  
کا پایا جانا اور بات ہے۔ ادبی تحریروں کو ہمیں صنفی لحاظ سے دیکھنا چاہیے اور ”ادب پارہ“ یا اصنافِ ادب سمجھ کر چاہنا اور پرکھنا چاہیے تحریروں  
کی ادبی شناخت کی یہ پہلی منزل ہے۔ افسوس ہے اگر ہم اس بنیادی بات سے بھی لاعلم ہیں۔

مزاج نگاری ایک رنگ ہے۔ صنف نہیں۔ یہ قلم کار کی کاوش کی ایک خصوصیت ہے، ادب پارہ نہیں۔ یہ رنگ یا صنف نثری  
اصناف میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور نثری اصناف میں بھی۔ صنف انشائیہ میں دو قسم کے رنگ استعمال کیے جاتے ہیں  
ظرافت اور طنز اس میں وہ دو الم اور حسن و یاس کا استعمال جائز نہیں۔ یہ رنگ صنفِ کیفیت کے لئے موزوں ہیں۔

انشائیہ نگاری کے لئے ظرافت نگاری لازمی ہے۔ ظرافت اس کا ایک شروخ اور چمکدار رنگ ہے اس کی زعفران زار سرزمین میں ہنسنے  
اور ہنسنے کے خوب مواقع ملتے ہیں۔ دوسروں پر ہنسا بڑا عام ہے مگر اپنے پر دوسروں کو ہنسانا آسان نہیں۔ اس کے لئے ہمت اور ہنر کی سی  
تسربانی کی ضرورت ہے۔ انشائیہ کی نیرنگی دوسروں کی حماقت اور اپنی خفقت دونوں کا مظاہرہ کرتی ہے بیک نگاہ یہاں آنکھوں کے تنکوں  
کے ساتھ بڑی بڑی شبیریں بھی سامنے آجاتی ہیں۔ اچھے انشائیہ سے اصلی ہنسی اور کھسیانی ہنسی دونوں میسر ہوتی ہیں۔

ظرافت اور طنز سے انشائیہ کے حُسن میں چار چاند لگ جاتے ہیں یہ انشائیہ کے رنگ ہیں جن سے اس کی فضائیں دھول کھلی پریا  
ہو جاتی ہے یہ دھول خیالات سے اڑائی جاتی ہے یہ دھول دھپکا نتیجہ نہیں ہوتی۔ ظرافت کے لئے بالغ ذہن نفیس طبیعت اور شائستہ  
مزاج کا ہونا شرط ہے ورنہ ظرافت میں بھانڈ پن اور سو قیّت پیدا ہو جائے گی نفیس ظرافت نامطابق خیالات سے پیدا کی جاتی ہے، نا  
مطابق واقعات سے نہیں پیدا کی جاتی۔ انشائیہ لمحہ بھر کے لئے ہیں حیوان بننا، قیلے، یہ بالکل صحیح ہے مگر سینگ لگا کر لاتیں چلائی قابل  
توریت نہیں، بلکہ سینگوں کے فیرمیل بچانا یا بنا دینا قابلِ تریف ہے اچھے انشائیوں میں ظرافت کے رنگ پختہ اور دُورس ہوتے ہیں  
یہ بلند پایہ ہوتے ہیں اور ایسے اعلیٰ اور لطیف کہ بہتے بہتے ہم کھسیانی ہنسی ہنسنے لگتے ہیں۔

ایک جید میں انشائیہ کی تعریف مشکل ہے۔ صنفی اور فنی لحاظ سے ہمارے یہاں ”ادب پارہ“ یا ہے اور قابلِ قلعہ۔ انگریزی ادب میں صرف علم  
ہے۔ انگریزی تعریفوں میں جانسن کا فقر بہت موزوں ہے وہ کہتا ہے: IT IS A LOOSE SALLY OF MIND یعنی انشائیہ دماغ کی ایک رنگ ہے،  
آزاد و خوش گواری۔ لفظ ”رنگ“ انشائیہ کی روح کی طرف اشارہ کرتا ہے وہ روح جس میں جولانی ہے مگر گرمی نہیں۔ جس میں اشتداد ہے مگر پراگندگی نہیں۔ وہ روح  
جو دماغ سے زیادہ دل کو چھڑتی ہے۔ انشائیہ کسی عنوان پر قلم کار کی گپ ہے۔ یہ گپ سنی سنائی نہیں ہوتی، یہ ذاتی ہوتی ہے اس میں آپ سنی اور پرانی سنی دونوں  
کا طعن ہوتا ہے، یہ ذہنی لہروں کی پیداوار ہے اچھا اور کامیاب انشائیہ ذہن کا ایک شرارہ ہوتا ہے جسکی ہر چھکاری آزاد و منتشر ہوتی ہے ہم اسے ادب کی ایک  
بھٹھری بھی کہہ سکتے ہیں۔

# انشائیہ کیا ہے؟

تظہیرِ صداقت

انشائیہ کی تعریف کا مسئلہ افسانے یا ناول کی تعریف سے کچھ کم پیچیدہ نہیں۔ لیکن یہ پیچیدگی اس وقت رونما ہوتی ہے جب آپ انشائیہ کی جامع اور مانع تعریف پر معرہ ہوں۔ میرا خیال ہے کہ جن طرح افسانے اور ناول کی جامع اور مانع تعریف آج تک متعین نہ ہو سکی۔ اسی طرح شاید انشائیہ کی بھی جامع اور مانع تعریف متعین نہ ہو سکے گی۔ پھر بھی لوگ افسانے اور ناول کی طرح انشائیہ کو بھی بعض عام خصوصیات کی مدد سے پہچان لیں گے تو اسے پہچاننے میں دشواری محسوس نہ کریں گے۔

چونکہ انشائیہ کی صنف ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہے اس لئے بہتر تو یہ ہوتا کہ انشائیہ کو سمجھنے کے لئے مغربی مصنفین ہی سے مدد لی جاتی۔ لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اگرچہ انگریزی ادب یا مغربی ادب میں انشائیہ ایک تکمیل یافتہ صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر بھی جس طرح ناول، افسانے اور ڈرامے کے فن پر ہمارے ممتاز نقادوں اور فن کاروں نے بڑے اہم مضامین اور کتابیں لکھی ہیں۔ اسی طرح انشائیہ کے فن پر مضامین اور کتابیں نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ESSAYS کے نہایت عمدہ انتخابی مجموعے فرو شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان انتخابی مجموعوں کے مرتبین نے ESSAY کی تعریف میں جو کچھ لکھا ہے وہ بسا اوقات صحیح ہونے کے باوجود انھیں سے غالی نہیں۔

انجمن یوں پیدا ہوتی ہے کہ اردو لفظ مضمون کی طرح انگریزی لفظ ESSAY بڑا وسیع المعنی لفظ ہے۔ وسیع المعنی اس لحاظ سے کہ اس میں ESSAY کی تمام قسمیں شامل ہیں۔ یہاں تک کہ PERSONAL ESSAY بھی ہے دوسرے لفظوں میں FAMILIAR ESSAY بھی کہتے ہیں انگریزی زبان کے ادیب PERSONAL ESSAY یا FAMILIAR ESSAY کا ذکر کرتے وقت عموماً ان اصطلاحات کی بجائے صرف ESSAY کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور "ایسے کی تعریف کرتے وقت - ANTHOLOGISTS صرف "پوسٹل ایسے" کو پیش نظر رکھتے ہیں مثلاً GREAT ESSAYS OF ALL NATION کے مرتب ایف۔ ایچ پرچرڈ نے "ایسے" کے لئے سادہ اور غیر مصنوعی ——— HOMELY AND UNPRETENTIOUS کی صفات استعمال کی ہیں۔ اسی طرح GREAT ESSAYS کے مرتب آج تک پاکستان میں عام طور پر دستیاب ہے۔) کے مرتب اڈسٹن پیٹرسن (جو کہ لمبیا یونیورسٹی میں فلسفے کے معلم رہ چکے ہیں) نے ایسے کی تعریف یوں کی۔

یہ جاننے کے باوجود کہ ان مرتبین کی کوئی ادبی حیثیت نہیں اس مضمون میں انشائیہ کے متعلق ان کی آمار سے فاضی بحث کی گئی ہے۔ اس کا حوالہ یہ ہے کہ اول تو انشائیہ کے فن پر ممتاز و مستند انشائیہ نگاروں اور نقادوں کے مضامین اور کتابیں نہیں ملتیں۔ دوسرے یہ کہ انشائیوں کے انتخابی مجموعوں کے مرتبین تخلیقی یا تنقیدی اہمیت سے محروم ہستی، انہوں نے اپنے اپنے مجموعوں ——— کی ترتیب کے سلسلے میں کم از کم ہزاروں انشائیوں کا مطالعہ تو کیا ہے اور اس فن کے متعلق بری سبلی رائے قائم کرنے کی کوشش تو کی ہے۔ ن۔ ص

”کم سے کم اس مجموعے کے لئے ایسے، کا مطلب تحریر کا ایک ایسا چھوٹا سا ادبیک سے بیس یا بیس صفحے تک (نمونہ ہوگا جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی گئی ہو، مگر شخصی، غیر رسمی اور غیر منصوبی انداز میں۔“ ایسے ”مفکرانہ ہوگا لیکن سنجیدہ نہیں وہ فلسفے سے قریب ہوگا لیکن فلسفے کی طرح باقاعدہ نہیں۔ اس میں ایک قسم کی ڈھیلی ڈھالی وحدت ہوگی لیکن اسمیں اصل موضوع سے سترت بخش انحراف بھی ہوگا۔ وہ نہیں مصنف کی رائے سے اتفاق کی نوعیب دے سکتا ہے لیکن وہ ہمیں اتفاق رائے پر مجبور نہ کرے گا۔“ ایسے اسٹ ”چلبے اور کچھ بھی ہو وہ ہمارا دوست اور رفیقوں کا فنکار ہوتا ہے۔ درحیثیہ آلف نے کہا تھا کہ اسے یہ ضرور جانا چاہئے۔ اور یہ ادیتن شرط ہے۔ کہ کس طرح لکھنا چاہئے۔“ یہی دیم ہے کہ۔

ESSAYISTS کو تراجم سے اتنا ہی نقصان پہنچتا ہے جتنا لیرک سٹارڈل کو۔

ظاہر ہے کہ پریچر ڈنے ”ایسے“ کے لئے جو صفات استعمال کی ہیں اور میٹرس نے ”ایسے“ کی جو تعریف کی ہے، اس کا اطلاق صرف پرنسپل ایسے پر ہو سکتا ہے لیکن ان دونوں کے انتخابی مجموعے مختلف قسم کے ESSAYS پر مشتمل ہیں۔ مثلاً ان دونوں کے مجموعوں میں بعض مشہور تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ ایسٹوڈیو جسٹس کی اسی علامت کے پیش نظر میں نے ”شہرت کی خاطر کے دیباچے میں لکھا تھا۔“

”انگریزوں کی یہ لواجمی میری سمجھ میں نہیں آتی کہ جب یہ قوم ”ایسے“ کی اصطلاح سے ”لائٹ پاپر پرنسپل ایسے“ مراد دیتی ہے تو ایسٹیر کے انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔“ رابرٹ لینڈ (ROBERT LYND) جو دور حاصر کے ممتاز انشائیہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے اس نے انگریزی ادب میں صرف بیکن اور لیمب کے مضامین ”ایسے“ کی صفت میں کلاسک کا درجہ دیا ہے۔ ان دونوں کے کلاسک ہونے میں کیا شبہ، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایسے ”کے معنی لائٹ پاپر پرنسپل ایسے“ کے ہیں، تو کیا بیکن کے ایسٹیر کو بھی لائٹ پاپر پرنسپل ایسٹیر کہہ سکے ہیں۔“

جہاں رابرٹ لینڈ نے ایک ہی سائنس میں بیکن اور لیمب کو ”ایسے“ کی صفت کا کلاسک قرار دیا ہے ”ایسے“ اور پرنسپل ایسے کے تصور اور گوڈڈ ٹڈ کر دیا ہے وہاں پریچر ڈنے ”ایسے“ کے معاملہ میں ایک نئی الجھنوں پیدا کر دی ہے کہ اس نے اپنے انتخابی مجموعے میں انسانہ، ناول اور خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ مثلاً اُس کے مجموعے میں بولشیویک کتاب ڈیکا میرون، مردانیتز کے ناول ڈون کو۔ ٹکڑوٹ اور گوٹے کی خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصے شامل ہیں اتنا ہی نہیں بلکہ ”ایسے“ کے نام سے اس کتاب میں بعض ادیبوں کے متفرق اقوال و نصائح بھی درج کر دیئے گئے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ سمجھنا مشکل ہی نہیں محال ہو جاتا ہے کہ ”ایسے“ کیا ہے اور کیا نہیں۔

اسوقت تک ایسٹیر کے جو انتخابی مجموعے میری نظر سے گزرے ہیں، ان میں سے صرف ایک مجموعہ TYPES OF ESSAYS ایسا ہے جسکی تمہید میں ایسے کی مختلف قسموں سے بحث کی گئی ہے اور ان قسموں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے ماتحت فہرست اور کتاب دونوں میں مضامین درج کئے گئے ہیں۔ اس مجموعے کا مرتب ایک امریکی نجی اے ہیڈرک ہے۔ اگرچہ اس نے ”ایسے“ کی چھ قسمیں گنائی ہیں (۱) شخصی مضمون (۲) بیانہ مضمون (۳) کرداری خاکہ (۴) تنقیدی مضمون (۵) ادارتی مضمون یعنی ایڈیٹریل (۶) مفکرانہ مضمون۔ اور ان میں سے ہر ایک کی انتہائی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ پھر بھی اس نے ”ایسے“ کیا ہے ”سے بحث کرتے ہوئے“ ”ایسے“ کی ایک عام تعریف بھی پیش کر دی ہے جو حسب ذیل ہے۔ ”ایسے“ کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نثر کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہے جو اپنے موضوع سے مکمل اور فسطحی طور پر بحث نہیں کرتا بلکہ جو موضوع کے متعلق مصنف کے خیالات کو ظاہر کرتا ہے۔ خیالات جو سنجیدہ ہو بھی سکتے ہیں اور



نہیں بھی۔ لیکن جن کے اظہار میں بڑی فتاعی سے کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر یہ مصنف کی شخصیت کا کسی نہ کسی حد تک انکشاف کرتا ہے اور اس لحاظ سے یہ شاعری میں لیرک سے مشابہ ہے۔ ظاہر ہے کہ ”ایٹے“ کی یہ تعریف ”ایٹے“ کی تمام قسموں پر حاوی نہیں ہے۔ یہاں ہیڈ رکنے بھی دی غلطی کی ہے جو دو سکرا اینتھولو جسٹس سے ہوتی آئی ہے یعنی دوسرے اینتھولو جسٹسوں کی طرح ہیڈ رکنے بھی ایسے کی تعریف کرتے وقت صرف پرسنل ”ایٹے“ کو پیش نظر رکھا یا ”ایٹے“ کی ایسی تعریف کی جس کا صحیح اور مکمل اطلاق صرف ”پرسنل ایٹے“ پر ہو سکتا ہے۔ ”ایٹے“ اور ”پرسنل ایٹے“ میں فرق نہ کرنے کی عادت انسائیکلو پیڈیا بری ٹینیکا تک میں پائی جاتی ہے۔ اس میں ”ایٹے“ کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔

”ادب کی ایک صنعت کی حیثیت سے ”ایٹے“ اصطلاحاتی کا ایک ایسا معنوں ہے جو عموماً نثر میں ہوتا ہے۔ اور جس میں سہل اور سرسری انداز میں کسی موضوع سے اور سچ فوجھے تو صرف اس موضوع سے بحث کی جاتی ہے جو لکھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔“

مشاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ”ایٹے“ کی تعریف دراصل پرسنل ”ایٹے“ کی تعریف ہے اور بڑی کلاماً مد تعریف ہے لیکن انسائیکلو پیڈیا بری ٹینیکا نے اپنے ”ایٹے“ اور ”پرسنل ایٹے“ کی، جھگڑے میں پٹنے ہی نہیں دیا۔ اس میں ہر جگہ ”ایٹے“ کا الفاظ استعمال کیا گیا ہے۔ البتہ ”ایٹے“ کے تاریخی ارتقاء پر روشنی ڈالتے ہوئے بتا دیا گیا ہے کہ بعض لکھنے والوں کو ایٹیز شخصی ہیں۔ مثلاً موتین، لیمب اور اسٹینولسن کے ایٹیز اور بعض دوسروں کے ایٹیز بالکل غیر شخصی ہیں مثلاً میکولے کے ایٹیز۔ میکولے کے ہاتھوں ”ایٹے“ کی حیثیت اعتراف یا خود نوشتہ سوانح عمری کی نہیں رہتی۔ اس کے یہاں ”ایٹے“ بالکل غیر شخصی، ادبی، تاریخی اور نزاعی CONTROVERSIAL بن جاتا ہے۔ پرنسپل ڈ لکھتا ہے کہ :-

”لیمب کے چاہنے والوں کا دعویٰ یہ ہے کہ میکولے ”ایٹے“ اسٹ، نہیں تھا اور میکولے کے حامیوں کا اعلان یہ ہے کہ لیمب محض فضول باتیں کر رہا تھا۔“

نقطہ منظر کے اس تضاد کو حل کر نیکی کوشش کرتے ہوئے پرنسپل ڈ لکھتا ہے کہ :-

”عجیب بات ہے کہ جولفا د مختر افانوں میں طریق کار کے وسیع ترین اختلافات کر دار رکھتے ہیں اور اس بات کو بخوشی مانتے ہیں کہ ناول نگار خارجی اور داخلی دونوں طریقوں سے کام لے سکتا ہے، وہ ”ایٹے“ اسٹ کے یہاں ایک سخت گیرانہ یکسانی پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔“

میرے خیال میں لیمب اٹھ کر کے ”ایٹیز کو“ ایٹے“ کی دو قسمیں سمجھنا یا ان کے ”ایٹیز کو داخلی اور خارجی طریقوں کا نامیدہ قرار دینا کافی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پرسنل ”ایٹے“ اور ”پرسنل ایٹے“ (جسے صرف ایٹے کہنا کافی ہوگا) ”ایٹے“ کی دو قسمیں نہیں بلکہ ادب کی دو الگ صنفیں ہیں۔ جن میں ظاہری ہیئت کے سوا کوئی چیز مشترک نہیں۔ بعض اوقات ان دونوں کا موضوع بھی مشترک ہو سکتا ہے لیکن اس سے ان دونوں کی انفرادی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ دوسرے لفظوں میں اس بات کو یوں سمجھئے کہ ایک ہی موضوع پر ”ایٹے“ بھی لکھا جا سکتا ہے۔ اور ”پرسنل ایٹے“ بھی جو چیز ”ایٹے“ اور ”پرسنل ایٹے“ کے درمیان بنیادی فرق پیدا کرتی ہے۔ وہ موضوع کی طرف لکھنے والے کا انداز نظر ہے۔ ایٹے ”لکھنے والا اپنے موضوع کو سنجیدہ اور ذمہ دارانہ نظر سے دیکھتا ہے اور موضوع سے متعلق مواد کو منطقی ترتیب و تسلسل کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ زیر بحث مسئلے کا تصدیق ہوتا ہے۔“ ”پرسنل ایٹے“ کا مقصد اپنے موضوع پر سہل اور سرسری انداز میں اظہار خیال کرنا ہے۔ اس کا مقصد اپنی تفریح سے لے کر دوسروں پر تنقید تک سبھی کچھ ہو سکتا ہے۔

موتن کے یہاں انشائیہ تفریح و تفتن کا ذریعہ نہیں بلکہ اپنے اور دوسروں کے تاثرات و تجربات کے تقابل کا ایک وسیلہ ہے اور اس تقابل کے ہمارے زندگی کے حقائق و بصائر تک پہنچنے کی کوشش۔ جہاں تک انشائیے میں اختصار اور طوالت کا تعلق ہے۔ وہ اس معاملے میں کسی اصول کا پابند نہیں۔ یہ اسکی مرضی اور موڈ پر ہے کہ جس موضوع پر جتنا چاہے لکھے۔ اس کے بعض انشائیے بہت مختصر ایک صفحے سے زیادہ نہیں ہیں۔ لیکن زیادہ تر بہت طویل ہیں۔ مثلاً اس کا ایک انشائیہ کتابی سائز کے ۳۵ صفحات پر مشتمل ہے۔

پرنچرڈ لکھتا ہے کہ ”اپنے زمانے سے لے کر آج تک موتن نے ادب کو جس حد تک متاثر کیا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ناممکن ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ موتن نے نہ صرف فرانسیسی زبان کے ادیب بلکہ نہ جانے کتنی ہی زبانوں کے ادیب متاثر ہوئے ہیں۔ انگریزی ادیبوں میں لیکن۔ لیمب۔ ہنرلیٹ اور اسٹیونسن نے اس کے مضامین پڑھے۔ اور اس کے اثرات کا اعتراف کیا۔ لیکن موتن کے برعکس انگریزی کے انشائیہ نگار محض شخصی نہیں ہوتے۔ ان کے یہاں وہ شوخی اور شگفتگی بھی ملتی ہے۔ جو موتن کی سنجیدگی کے منافی ہے۔ سنجیدگی صرف موتن کی خصوصیت نہیں بلکہ فرانسیسی زبان عام خاصہ ہے۔ بقول پرنچرڈ ”یہ صحیح ہے کہ فرانسیسی زبان میں دیتے، نے انگریزی ایسے کی بہ نسبت زیادہ سنجیدہ روح اختیار کر لیا ہے۔ فرانسیسی ادیب شاذ و نادر ہی اپنے کو بے تکلف ہونے دیتا ہے۔ اور اس بات کو کبھی نہیں بھولتا کہ وہ ایک سنجیدہ اور ذہنی مقلد ہے۔۔۔۔۔ اگرچہ انساٹیکو پیڈیا بری ٹینیکا نے لیمب اور اسٹیونسن کو موتن کی روایت کے علمبرداروں میں شمار کیا ہے۔ اور ایسا کرنا اس حد تک صحیح بھی ہے۔ کہ موتن کی طرح لیمب اور اسٹیونسن کے انشائیوں میں بھی شخصی عنصر بہت نمایاں ہے۔ لیکن مجھے انگریزی کے انشائیہ نگاروں میں جو شخص موتن سے زیادہ قریب نظر آتا ہے وہ ہیزلٹ ہے۔ ہیزلٹ کے زیادہ تر انشائیے موتن کے انشائیوں کی طرح انکشاف ذات کے باوجود لائٹ نہیں ہوتے۔ بعض انشائیے تو عنوان کی نیم سنجیدگی یا عدم سنجیدگی کے باوجود سنجیدہ ہیں۔ مثلاً

(1) on the ignorance of the learned.

(2) on disagreeable People ان مضامین میں منطقی تفکر اور مفکرانہ مشاہدے کی ادبی و جاری و ساری نظر آتی ہے۔ جو موتن کے یہاں پائی جاتی ہے۔ موتن ہی کی طرح ہیزلٹ کے انشائیے بھی خاصے طویل ہوتے ہیں اور ان کا ہجہ سنجیدہ ہوتا ہے۔ البتہ اس کے یہاں انکشاف ذات کا عمل اتنا نمایاں نہیں ہے۔ جتنا موتن کے یہاں۔ انشائیے کی آزاد روی اور بے تکلفی اگر ہیزلٹ کے کسی انشائیے میں پورے طور پر جلوہ گر ہے تو صرف on going a journey میں۔ غالباً یہی اس کا بہترین انشائیہ ہے۔ اور انشائیوں کے ہر انتخابی مجموعے میں اسے نہ صرف جگہ دی جاتی ہے بلکہ ہیزلٹ کے نمائندہ انشائیوں میں سرفہرست رکھا جاتا ہے۔ لیکن موتن اور ہیزلٹ کو پڑتے وقت مجھے اکثر یہ محسوس ہوا ہے کہ ان دونوں کے یہاں انشائیہ نگاری اور مضمون نگاری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل گئی ہیں۔ یا یہ کہ ان کے یہاں حقون نگار بعض اوقات انشائیہ نگار پر غالب آ جاتا ہے۔ ان کے برعکس لیمب اسٹیونسن۔ وکس، چسٹون۔ بیلاٹر ملوک روبرٹسڈ وغیرہ خاص انشائیہ نگار ہیں۔ ڈاکٹر ڈیر آغا انشائیے کی جن خصوصیات پر زور دیتے رہے ہیں ان کے اعتبار سے میرے خیال میں روبرٹسڈ انشائیے کے فن کا بہترین نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے اس کے تقریباً تمام انشائیے سادہ مختصر دلچسپ شخصی اور ہلکے چھلکے ہوتے ہیں۔ لیکن اس بات پر اصرار کرنا مناسب نہ ہوگا کہ ہر اچھے انشائیے کو روبرٹسڈ کے انشائیوں سے مشابہ ہونا چاہیے۔ ادب میں کوئی

فارمولہ کبھی چلا سکتا ہے۔ ہر فن میں فنکار نہ صرف اپنی منزل آپ جوتا ہے۔ بلکہ اپنا راستہ بھی آپ پھر ہی ملے کرنا ہے کہ انشائیہ کی بنیادی

خصوصیات کیا ہیں۔ سادگی، اخقار، دلچسپی، انکشاف ذات، یا اس کا ہلکا چھلکا ہونا، یہ سب کچھ یا اس میں سے کچھ بھی نہیں، اگر اس کا پتہ نہ چل سکے کہ انشائیہ کیا ہے تو کم از کم یہ تو معلوم ہو جائے کہ انشائیہ کیا ہے۔

فائلر ذہن آقا اور آلہ کے ہونا عصمت اللہ نے انشائیے کے شخصی ہونے پر بہت زور دیا ہے۔ انشائیے یا پرسنل ایسے کی تعریف میں مغربی ادیبوں نے جو کچھ کہا ہے اس سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انشائیے میں شخصی عنصر کا وجود لازمی ہے۔ اسی لئے بعض مغربی ادیبوں نے انشائیے کو لریک سے مشابہہ قرار دیا ہے۔ یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انشائیے کا شخصی ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ ایک لحاظ سے تو سارا ادب ہی شخصی ہے کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک لکھنے والے کی شخصیت کی عکاسی کرتا ہے۔ بیان تک کہ ناول اور ڈرامے جیسے غیر شخصی اور خارجی اصناف ادب میں بھی مصنف کی شخصیت کہیں نہ کہیں سے جھانک رہی ہوتی ہے۔ پھر انشائیے کے شخصی ہونے پر اصرار کیا معنی؟ جہاں تک میں کچھ سکا ہوں انشائیے کا شخصی ہونا دوسری و دوسری اصناف ادب کے شخصی ہونے سے قدرے مختلف معنی رکھتا ہے دوسری اصناف ادب میں مصنف بہ حیثیت مصنف نظر آتا ہے اور انشائیے میں بہ حیثیت شخص۔ اس لئے ہینرلٹ نے نوٹین کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس میں ایک ادیب کی حیثیت سے کچھ کہنے کی جرأت تھی جو وہ ایک انسان کی حیثیت سے عموماً کرتا تھا۔ ناول اور ڈرامے میں ادیب کی شخصیت کا وہی حصہ نظر آتا ہے جو اس کے ذہن و فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول، افسانے اور ڈرامے کے کردار مختلف مسائل پر مصنف کے سوچے سمجھے ہوئے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن انشائیے میں لکھنے والے کی شخصیت کا وہ حصہ منعکس ہوتا ہے جو اس کے خیالات و نظریات سے اتنا تعلق نہیں رکھتا۔ جتنا اس کے فطری میلانات اور تحت اشعوری تحریکات۔

— وہاں سے — انشائیے میں اگر اجازت ہو تو عرض کروں، والے پر تکلف ماحول کی بجائے، اماں یا رشتہ بھی، والی بے تکلفانہ فضا، پائی جاتی ہے۔ انشائیہ لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ دل پر سے عقل کی پاسبانی اٹھ جائے یا اعصابی جلے۔ انشائیوں میں انشائیہ نگاری ان خواہشات و خیالات اور عادات و اطوار کا بھی اعتراف کر جاتا ہے جن کا اظہار قریب دستوں ہی کی صحبت میں ممکن ہے یا شاید دہاں بھی نہیں انشائیے کے شخصی ہونے کے ایک معنی تو یہ ہوئے۔ غالباً انشائیے میں شخصیت کے اظہار ہونے یا انکشاف ذات کے عمل سے ڈاکٹر وزیر آغا اور عصمت اللہ کی مراد یہی ہے۔ لیکن میرے خیال میں انشائیے کا شخصی ہونا ایک اور معنی بھی رکھتا ہے۔ وہ یہ کہ ضروری نہیں کہ انشائیے میں جو باتیں بھی مابین ان کا لکھنے والے کی شخصیت سے تعلق ہو۔ بلکہ غیر شخصی باتوں کو شخصی انداز میں بیان کرنا بھی انشائیے کو شخصی بنا دیتا ہے۔ آپ کہیں گے شخصی انداز بیان کیا چیز ہے۔ شخصی انداز بیان سے میری مراد غیر رسمی اور بے تکلفانہ انداز بیان ہے۔ انشائیے کے شخصی ہونے کا یہ مفہوم انشائیے کی اس تعریف میں بھی پوشیدہ ہے جو *readers eye* کے مرتب ہارٹن پریس نے کیا ہے اور جو اس مفہوم کے ابتدائی حصے میں نقل کیا جا چکا ہے۔ ہٹن نے انشائیے کو گفتاری ادب گردانا ہے۔ انشائیے میں دوستانہ اور بے تکلفانہ گفتگو کا انداز ہی اس کو شخصی بنانے کے لئے کافی ہے۔ اگر انشائیہ مصنف کی ذات کے بے نام گوشوں کو بھی عیاں کرے تو پھر کیا کہنا۔

اس میں شک نہیں کہ غزل کی طرح انشائیہ بنیادی طور پر ایک داخلی صنف ادب ہے۔ پھر بھی انشائیے کے داخلی۔ (یعنی شخصی) ہونے پر زیادہ اصرار کرنا الیرامی ہے جیسے یہ مطالبہ کرنا کہ غزل میں کوئی خارجی مضمون نہ آنے پائے۔ فن کار اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت کا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت فن کار کی پابند ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک صنف ادب یا صنف سخن فن کاروں کے ہاتھوں مختلف شکلیں اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ ناول جیسی خارجی صنف ادب بعض ناول نگاروں کے یہاں داخلی صنف ادب بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً جیمز جوائس، مارسل پروست اور وجینا دلف کے یہاں ناول سماجی عمل سے زیادہ نفسیاتی کیفیات کا مظہر ہے۔ اسی طرح غزل جیسی داخلی صنف سخن بعض شاعروں کے یہاں بڑی حد تک خارجی صنف سخن بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً اتہال ادیگانہ کے یہاں۔ یہی حال انشائیے کا ہے۔ انشائیہ کے نام کے اعتبار سے انشائیہ *PERSONAL ESSAY* ہی رہے گا۔ لیکن مختلف فن کاروں کے ہاتھوں



اس کی شکل و صورت، اس کے مزاج اور اس کے ابعاد و حدود میں تغیر اور اضافہ ہوتا جائے گا۔ آج اردو کے بعض جدید شاعروں نے غزل میں گیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے اور امریکا کے مشہور ناول نگار JOHN DOS PASSOS (جے سارترے عبید مافر کا سب سے بڑا ناول نگار مانت ہے) نے ناول میں فلم کی ٹیکنک برت کر ناول کو فلم سے قریب کر دیا ہے۔ جب ادب کی دوسری منفی قوت ایجاد کے ہاتھوں کچھ سے کچھ ہو سکتی ہیں تو پھر انشائیہ کیوں نہیں؟ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم کسی دن تنقیدی اور تاریخی مضامین کو بھی انشائیہ کہنے لگیں گے۔ آڈس ہیکلے نے اپنے منتخب مضامین ESSAYS کے مجموعے (مطبوعہ ۱۹۶۶ء) کے دیباچے میں (ESSAY) کی تین قسمیں بتائی ہیں (۱) شخصی اور خود سوانحی (۲) خارجی اور واقعاتی (۳) مجرّد۔ اس کا خیال ہے کہ "ایسے، کی ہر ایک قسم اپنے اندر مخصوص قسم کی خوبیاں اور خلیا رکھتی ہے۔ اس کے نزدیک سب سے زیادہ اطمینان بخش ایسی چیز وہ ہیں جن میں تین قسم کے ایسے کی بہترین خوبیاں موجود ہوں۔ یعنی جن میں کھنے والا اپنی ذات سے لے کر کائنات مجرّد سے لے کر، محسوس اور خارجی سے لے کر داخلی دنیاؤں کے مرحلے طے کر جائے۔ ہیکلے کے خیال میں اس قسم کے ایسیز مونیٹین نے کھے ہیں۔ اگر بیسویں صدی یا مستقبل کے انشائیہ نگار پھر اس طریق کا کو اپنا کر انشائیے کو اپنی شخصیت کے انفرادی نقوش کا مظہر بنائیں تو انشائیے کے فن میں صوری اور معنوی اعتبار سے ایسی تبدیلی اور ترقی ممکن ہے جس کا کافی احوال اندازہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔

اگر انشائیے کے شخصی ہونے کے مندرجہ بالا معنوں کو سامنے رکھا جائے اور اس کے محض داخلی ہونے پر اصرار نہ کیا جائے تو پھر ان مضامین کو انشائیہ کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں رہتی جن میں مصنف کی ذات یا شخصیت اُجاگر نہیں ہوتی یا انکشاف ذات کا عمل واضح نہیں۔ مضمون اور انشائیے کا بنیادی فرق صرف یہ نہیں کہ مضمون غیر شخصی ہوتا ہے اور انشائیہ شخصی۔ بلکہ ان دونوں میں ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ جہاں مضمون ہر اعتبار سے (موضوع، مقصد، انداز، نظر، انداز بیان) سے سنجیدہ ہوتا ہے، وہاں انشائیہ کسی نہ کسی اعتبار سے غیر سنجیدہ یعنی لائٹ ہوتا ہے۔ انشائیے کے اس تصور کو سامنے رکھ کر اگر اردو ادب میں انشائیہ نگاری اور انشائیہ نگاروں کا کھوج لگایا جائے تو معلوم ہو گا کہ اردو ادب میں انشائیہ ایک نوخیز صنف ادب ہونے کے باوجود اتنا کم عمر نہیں جتنا ڈاکٹر وزیر آغا مانتے اور منوانا چاہتے ہیں۔ میں نے اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھا تھا کہ

"انیسویں صدی کے آخر میں مغرب کے اثر سے جن چیزوں کے ابتدائی نقوش اردو ادب میں ابھرے

ان میں انشائیہ بھی ہے۔ سر سید کا مضمون، امید کی خوشی، سے غشی سجاد حسین اور اودھ پنچ کے دوسرے قلمی معاونین کے مزاحیہ خاکے اردو میں انشائیہ نگاری کے پیش رو کہے جاسکتے ہیں۔ شرر لکھنوی، سجاد حیدر، خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، بطرس بخاری، شوکت تھانوی، کنہیا لال کپور، شفیق الرحمن، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، ابراہیم جلیس، امجد حسین، وزیر آغا۔ ان تمام ادیبوں کے یہاں اچھے اور قابل قدر انشائیے ملتے ہیں۔"

لیکن ڈاکٹر وزیر آغا کے تجزیے کے مطابق ڈاکٹر وزیر آغا کے سوا اردو ادب میں اور کوئی شخص انشائیہ نگار کہلانے کا مستحق

نہیں۔ وہ اپنی کتاب "خیال پارے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:-

"اردو میں تاحال انشائیے کی صفت بطور ایک تحریک کے معرض وجود میں نہیں آئی۔ کہیں ایک آدمہ

چیز ایسی مل جاتی ہے جسے ایک غلطی کے لئے انشائیے کے تحت شمار کرنے کو جی چاہتا ہے۔ لیکن پھر فوراً ہی بعض نقائص کے پیش نظر یہ ارادہ ترک کرنا پڑتا ہے۔

چنانچہ انہیں سرسید، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، فرحت الشدیگ، پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور، کرشن چندر جیسے ادیبوں کے مضامین میں ایسے نقائص نظر آئے جن کی بنا پر انھوں نے ان کے مضامین کو انشائیہ ماننے کا ارادہ ترک کر دیا۔ مثلاً ان کے نزدیک ”سرسید کے بیشتر مضامین میں ایک تو سنجیدہ مباحث کا انداز ملتا ہے جو انشائیے میں نہیں ہونا چاہئے۔ دوسرے انداز بیان میں وہ شگفتگی نہیں جو انشائیے کا بنیادی وصف ہے۔ تیسرے ان مضامین میں سرسید نے اپنی ذات کے کسی نامعلوم گوشے کو عیاں کرنے کی بجائے خارجی زندگی کے واقعات اور مسائل کو نمایاں کیا ہے۔“ یہ سارے اعتراضات درست پھر بھی سرسید کے مضمون، امید کی خوشی، کو اردو انشائیے کے اولین نمونوں میں شمار کرنا بے جا نہ ہوگا۔ اول تو اس لئے کہ اس مضمون کے انداز بیان میں وہ شگفتگی پائی جاتی ہے جو سرسید کے دوسرے مضامین میں مفقود ہے۔ دوسری چیز جو اسید کی خوشی، کو انشائیے کے دائرے میں لے آتی ہے۔ وہ اس کے آخری حصے کا شخصی عنصر ہے۔ جو ان کی قوم پرستانہ دلائل کی طرف ایک خوبصورت اشارہ ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ امید کی خوشی، انشائیے کا کوئی مثالی نمونہ ہے لیکن ابھی اس کی جن خوبیوں کا ذکر کیا گیا ان کی بنا پر اسے اردو انشائیوں کے ادیس نمونوں میں شمار کرنا غلط نہ ہوگا۔ سجاد حیدر یلدرم کے مضامین میں صرف مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ، انشائیے کے معیار پر پورا اترتا ہے۔ میں نے یلدرم کو محض اسی انشائیے کی بنا پر اردو انشائیہ نگاری میں شمار کر لیا تھا۔ ڈاکٹر ذریعہ آغا بھی ان کے اس مضمون کو انشائیہ مانتے ہیں۔ لیکن انھیں اعتراض یہ ہے کہ یلدرم کا یہ انشائیہ اور کچل نہیں ماخوذ ہے۔ فرحت الشدیگ کے مضامین ”نذیر احمد کی کہانی“ (جو واضح طور پر ایک شخصی خاکہ ہے اور اردو کے بہترین خاکوں میں سے ہے) اور پھول والوں کی سیر کو انشائیہ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن ان کے متعدد مضامین انشائیے کے زمرے میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔ بشرطیکہ مزاح نگاری کو انشائیہ نگاری کے منافی تصور نہ کیا جائے۔

اسی طرح پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور اور کرشن چندر کو محض مزاح نگار اور طنز نگار کہہ کر مال دینا صحیح نہ ہوگا۔ کسی شخص کا طنز نگار یا مزاح نگار ہونا اس کے انشائیہ نگار ہونے میں مانع نہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات خاص طور پر سمجھ لینے کی ہے کہ طنز اور مزاح ادب کی صفت (FORM) نہیں، اسلوب کی صفت (QUALITY) ہیں اور اسلوب کی یہ صفات ادب کی ہر صفت میں دیکھی اور برتی جاسکتی ہیں۔ ایک ناول نگار بھی طنز نگار یا مزاح نگار ہو سکتا ہے، ایک ڈراما نگار بھی اور ایک شاعر بھی۔ جہاں تک مجھے علم ہے اہل مغرب طنز و مزاح کو ادب کی اصناف میں شمار نہیں کرتے۔ باوجود اس کے ڈکنس بہت بڑا مزاح نگار تھا۔ انگریزی ادب میں وہ مزاح نگار کی بجائے ناول نگار کی حیثیت سے پہچانا جاتا ہے۔ اسی طرح باوجود اس کے کہ برنڈ شوہیت بڑا طنز نگار تھا، لوگ اسے طنز نگار کی بجائے ڈراما نگار کے نام سے یاد کرتے ہیں یا یہ کہ ڈکنس کو مزاح نگار اور برنڈ شو کو طنز نگار کہتے وقت وہ ڈکنس کے ناول نگار اور شو کے ڈراما نگار ہونے سے انکار نہیں

یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ سرسید جو جدید نثر کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ اپنی نثر کی متعدد خوبیوں کے باوجود نہ اچھے نثر نگار تھے نہ صاحبِ طرز ادیب۔ (ان - ص)

کرتے ایک اسلوبی صفت کو ادبی صنف قرار دے دینا اردو والوں کی روایت ہے اور غلط روایت ہے۔ بطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور اور کرشن چندر نے چونکہ ایسے مضامین لکھے ہیں جو کہیں متن، کہیں اسلوب اور کہیں دونوں کے اعتبار سے شخصی اور لائٹ ہیں اس لئے انھیں انشائیہ نگار مانتے ہیں کوئی قباحت نہیں۔ اب اگر ان میں سے کئی یہاں طنز یا مزاح کا عنصر نمایاں ہے تو اسے طنز نگار یا مزاح نگار بھی کہا جاسکتا ہے۔ جب افسانے، ناول اور ڈرامے میں طنز و مزاح کی موجودگی کسی شخص کے افسانہ نگار یا ناول نگار یا ڈراما نگار ہونے میں مانع نہیں آتی تو پھر انشائیہ میں طنز و مزاح کی موجودگی کسی کے انشائیہ نگار ہونے میں کیوں مانع آئے ؟

انشائیے اور طنز و مزاح کے باہمی رشتہ پر اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ ”بنیادی طور پر انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا ہے۔ اس کے لئے وہ طنز سے کچھ زیادہ کام نہیں لیتا۔ کیونکہ طنز ایک سنجیدہ مقصد لے کر برآمد ہوتا ہے اور اس کے عمل میں نشریت کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک اچھے انشائیے میں طنز کبھی مقصود بالذات نہیں ہوتا، بلکہ محض ایک سہارے کا کام دیتی ہے۔ اسی طرح انشائیے کا خالق محض مزاح تک اپنی سعی کو محدود نہیں رکھتا کیونکہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہوتی ہے اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہیں بڑھتی۔“

ان سطور سے ظاہر ہوتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا انشائیے میں طنز و مزاح کی موجودگی کے مخالف نہیں۔ لیکن طنز مزاح کی شدت و کثرت کو انشائیے کے لئے مضر سمجھتے ہیں خصوصاً اس لئے کہ ان کے نزدیک انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے دو باتیں عرض کرنی ہیں۔ جہاں تک انشائیے کے بنیادی مقصد کا تعلق ہے ڈاکٹر وزیر آغا کے بیانات میں کھلا ہوا تضاد پایا جاتا ہے۔ ایک جگہ تو وہ کہتے ہیں کہ ”بنیادی طور پر انشائیے کے خالق کا کام ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا ہے۔“ دوسری جگہ وہ لکھتے ہیں کہ ”بنیادی طور پر انشائیہ لکھنے والے کا مقصد آپ کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے..... اس کے پیش نظر مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ آپ کو سوچنے پر مائل کرے۔“

ظاہر ہے کہ ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا اور اس کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا دو مختلف باتیں ہیں۔ اگر انشائیے کا بنیادی مقصد ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا ہے تو مزاح یقیناً اس مقصد کے حصول کا موثر ترین ذریعہ ہے۔ اس لئے اگر کوئی انشائیہ محض مزاح تک اپنی کوشش محدود رکھے تو اس میں کیا مضائقہ ؟ ممکن ہے کہ محض مزاح سے سطحیت پیدا ہو اور بات قہقہہ لگانے اور ہنسنے ہنسانے سے آگے نہ بڑھے۔ لیکن ناظر کو مسرت، بہم پہنچانے کے لئے اس سے آگے چاہئے بھی کیا ؟ اور اگر انشائیے کا بنیادی مقصد قاری کی سوچ بچار کے لئے راستہ ہموار کرنا ہے یا اسے سوچنے پر مائل کرنا ہے تو طنز اس مقصد کے حصول کا نہایت عمدہ وسیلہ ہے، کیونکہ طنز آدمی کو صرف مجروح نہیں کرتی۔ بلکہ مجروحوں کو سوچنے پر مجبور بھی کر دیتی ہے۔ اس لئے اگر کسی انشائیہ نگار کے یہاں طنز مقصود بالذات ہو تو اس میں کیا بُرائی ہے ؟

انشائیے کا بنیادی مقصد ناظر کو مسرت، بہم پہنچانا ہوا یا اسے سوچنے پر مائل کرنا، طنز و مزاح دونوں مقاصد کی تکمیل کے لئے معاون ہیں۔ کیونکہ طنز و مزاح میں مسرت آفرینی اور خیال انگیزی دونوں کی صلاحیتیں پائی جاتی ہیں، وہاں یہ سوال کہ انشائیے میں طنز و مزاح کا تناسب کیا ہو تو اس معاملے میں کوئی طبی نسخہ تیار نہیں کیا جاسکتا کہ انشائیے میں دو ماشے طنز ہو اور تین تو لے مزاح، یہ تو لکھنے والے کی افتاد طبیعت پر منحصر ہے۔ انشائیے کی صنف اگر کسی سولفٹ کے ہاتھ پڑ جائے تو وہ طنز کا شاہکار (A MODEST PROPOSAL) بن جائے گی اور اگر اسے کوئی بطرس مل جائے تو مزاح کا نادر



نمونہ (مثلاً، کہتے)۔ بہر حال یہاں اس بات کا اعتراف ضروری ہے کہ پطرس، رشید احمد صدیقی، کنہیا لال کپور، اور کرشن چندر کو انشائیہ نگار کہتے وقت میرا مطلب یہ نہیں کہ ان ادیبوں کی وہ تمام تحریریں انشائیہ ہیں جو ان کے مضامین کے مجموعوں میں شامل ہیں۔ ایک ادبی صنف کے اعتبار سے انشائیے کی فنی حدود کے متعلق گفتگو کرنے میں دشواری اس لئے بھی پیدا ہوتی ہے کہ یہ صنف بعض اور اصنافِ ادب (مثلاً افسانہ اور ناول) کی طرح بہت بچکدار واقع ہوتی ہے۔ یہ کبھی افسانے کی سرحدوں کو چھو لیتی ہے کبھی مضمون اور افسانے کے درمیان معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس صنف کی اسی بچک کو بڑے نظر رکھتے ہوئے روبرٹ ہنڈ نے لکھا تھا کہ ”دورِ حاضر میں انشائیے نے بہت سی شکلیں اختیار کی ہیں۔ کہیں وہ مزہبی خطبہ بن گیا ہے۔ کہیں تقریباً محقر افسانہ۔ انشائیہ خود نوشت سوانح عمری کا ایک حصہ بھی ہو سکتا ہے اور بکواس بھی۔ طنزیہ بھی ہو سکتا ہے اور جذباتی بھی۔“ انشائیے سے روبرٹ ہنڈ کا اپنا مطالبہ بہت محدود سا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ”ہم انشائیے سے صرف اتنا ہی چاہتے ہیں کہ وہ اپنے طرزِ تحریر سے ہمیں خوش کرے اور اپنے موضوع کو اختصار کے ساتھ کسی قدر نئی روشنی میں پیش کرے۔“ مجھے انشائیے کے اس تصور پر کوئی اعتراض نہیں، لیکن ذاتی طور پر میں انشائیے کے اس تصور کو سب سے مکمل اور جامع سمجھتا ہوں جو ہاؤسٹن پیٹرسن کی تعریف *Definition* میں پوشیدہ ہے۔

یہاں تک انشائیے کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا اس کا ماحصل یہ ہے کہ انشائیہ نام ہے اس مضمون کا جس کی لمبائی ایک سے بیس یا تیس صفحے تک کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی جاسکتی ہے۔ جو اپنے مشن یا اسلوب دونوں کے اعتبار سے شخصی ہوتا ہے۔ جس میں کس طرح کہا گیا اتنا ہی اہم ہے۔ بسا اوقات زیادہ اہم۔ جتنا کیا کہا گیا۔ جو اندازِ فکر یا اندازِ نظر یا اندازِ بیان کے اعتبار سے غیر سنجیدہ یعنی لائٹ ہوتا ہے۔ جس میں گہری سے گہری بات بھی سہل اور سرسری انداز میں کہی جاتی ہے۔ جس میں عدم سنجیدگی اور لالچابی پن کی فضا پائی جاتی ہے۔ جس میں طنز اور مزاح کے عناصر چلی بھی ہو سکتے ہیں اور خفی بھی۔ جس کا مقصد قاری کو محفوظ کرنا بھی ہو سکتا ہے اور اسے سوچنے پر مائل کرنا بھی۔

## جدید شاعری نمبر سالنامہ ۱۹۶۵ء

جس میں جدید شاعری کے آغاز، ارتقاء، اسلوب، فن اور موضوعات کے پرہیز پر سیرِ حال بحث کی گئی ہے اور اس انداز سے کہ یہ بحث آپ کو حالی و آقبال سے فیکر دورِ حاضر تک کی شعری تخلیقات و تحریکات مطالعہ سے بے نیاز کر دے گی۔

### اسکے چند عنوانات

جدید شاعری کے اولین محرکات۔ جدید شاعری کی ارتقائی منزلیں۔ جدید شاعری کی داخلی و خارجی خصوصیات، جدید شاعری اور اسکے اصنافِ جدید شاعری میں ابہام و اشیائیت کا مسئلہ جدید شاعری میں کلاسیکل عناصر۔ جدید شاعری کی تحریکات۔ جدید شاعری کی مقبولیت و عدم مقبولیت کے اسباب۔ نظم آزاد۔ نظم معری۔ سائنٹ اور جدید نثر کی خصوصیات۔ جدید شاعری کے نمایاں مہنوعات و رجحانات، جدید شاعری کا سرمایہ اور اسکی ادبی قدر و قیمت وغیرہ۔ قیمت: چار روپے

نگار پاکستان-۳۲ گارڈن مارکیٹ کراچی

# ادبیات اور اصول نقد

نیاز فیتوری

لڑیچر کا ترجمہ اردو میں عام طور پر ادب یا ادبیات کیا جاتا ہے جو اپنے اصلی مفہوم کے لحاظ سے بظاہر بے چوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر چند اول اول عربی زبان میں ادب کا لغوی مفہوم وہی تھا جو انسان کے بلند شرفیاء و خصائل کو ظاہر کرتا ہے اور جس کے لئے ایک دوسرا لفظ "تہذیب" بھی موجود ہے لیکن بعد کو استعاراً اس سے وہ تمام علوم مراد لئے جملے گئے جو ذہنی شائستگی اور تمدنی تعلقات کی پاکیزگی سے متعلق ہیں اور چونکہ لڑیچر کا مقصد اصلی بھی یہی ہے اس لئے غالباً ادبیات سے بہتر اس کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس خاص مفہوم کے لئے لفظ ادب کا استعمال عربوں میں اس وقت سے ہوا جب دوسری اور تیسری صدی ہجری میں وہ عجمی تہذیب اور لڑیچر سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے اس موضوع پر مستقل تصانیف بھی لکھیں جن میں ابن قتیبہ کی ادب الکتاب اور ادب النوراء خاص شہرت رکھتی ہیں۔ انھوں نے بعض مشاغل تفریح اور لہو لعب کو بھی ادبیات میں شامل کر لیا تھا جو نئی سوچ تھا عجمی تہذیب سے متاثر ہونے کا۔

منزب میں لڑیچر کی تعریف مختلف الفاظ میں کی گئی ہے اور بعض نے اس کو اس قدر وسیع کر دیا ہے کہ تمام وہ تحریریں جو مختلف اوقات میں اپنے بعد چھوڑیں ان کے نزدیک ادبیات میں داخل ہیں لیکن ادبیات کی یہ تعریف صحیح نہیں کیونکہ بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنہیں ہم کسی حیثیت سے ادبی نہیں کہہ سکتے اور ادبی اور غیر ادبی کتابوں کے درمیان ہمیں خط امتیاز کھینچنا ضروری ہے ظاہر ہے کہ ہم ایک کھانا پکھنے کی ترکیبیں بتانے والی کتاب اور دیوان غالب کو ایک ہی درجہ نہیں دے سکتے اور ان کے درمیان کوئی فرق کرنا پڑے گا۔

چارلس لیپس نے ادبیات کو اس قدر محدود کر دیا ہے کہ اس میں ہیروم اور گیتن کی تصانیف بھی داخل نہیں ہو سکتیں برخلاف اس کے (HALLAM) نے ادبیات میں قانون، مذہبیات اور طب سبھی کو شامل کر لیا ہے۔

اگر یہ دونوں رائیں واقعی افراط و تفریط ہیں تو پھر معتدل صورت کیا ہو سکتی ہے، اس سوال کا کوئی قطعی جواب اس وقت تک نہیں دیا گیا۔ پڑسن لکھنے کے ادبیات سے مراد صرف وہ کتابیں ہیں جو اپنے موضوع اور طرز بیان کے لحاظ سے عام انسانی دل چسپی کا باعث ہو سکتی ہیں اور جن میں خاص طور پر ایک مخصوص طرز بیان اور پڑھنے والوں کے لطف کا لحاظ رکھا جائے۔ اس امر سے ایک ادبی کتاب یقیناً مجزم، ہیئت، سیاست، فلسفہ، بلکہ تاریخ سے بھی مختلف سمجھی جائے گی۔ کیونکہ وہ کسی خاص طبقہ کے لئے نہیں بلکہ عام طور پر ہر شخص کی دل چسپی کا باعث ہو سکتی ہے اور اپنے انداز بیان سے ہلکے جمالیاتی ذوق کو پورا کرتی ہے برخلاف اس کے دوسرے فنون کی کتابوں کا مقصد صرف معلومات میں اضافہ کرنا ہے اور دل چسپی پیش نظر نہیں ہے۔

میتھر ارنلڈ نے اس مسئلہ کو بہت زیادہ وسعت نگاہ سے دیکھا ہے وہ کہتا ہے کہ یہ

”کتابوں سے جو علم حاصل ہوتا ہے وہ لٹریچر میں داخل ہے۔“

گویا لٹریچر زندگی کا نظارہ ہے۔ اگر انتقاد سے مراد یہاں تفریح ہے تو اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی یہ تعریف بہت پاکیزہ ہے۔ اس سلسلے میں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ اچھی کتابوں سے فائدہ حاصل کرنے کے کیا طریقے ہو سکتے ہیں۔ بظاہر ہم اس کی تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ ذہنی۔ اخلاقی اور جذباتی۔ یعنی کسی کتاب سے یا تو ہمارے ذہن عقل پر اثر ہوتا ہے یا اخلاق پر، یا صرف ہمارے جذبات میں تحریک پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ایک کتاب کی قیمت یا وقت کا اندازہ کرنے کے لئے ہمیں ان تینوں باتوں پر غور کرنا چاہیے ہر چند یہ ضروری نہیں کہ ایک کتاب ان تینوں خصوصیات کے لحاظ سے یکساں طور پر مفید و کارآمد نظر آئے لیکن اگر کوئی ادبی تصنیف اس معیار پر پوری اترے اور اس میں افادہ کی یہ تینوں صورتیں نظر آئیں تو یقیناً ہم اس کو بہتر کتاب کہیں گے۔

کسی کتاب کی عقلی کتابت ہمارا مشاہدہ ہوتا ہے کہ وہ کسی مقصد کی تعمین پر مبنی ہے اور اس طرح ہماری دماغی یا ذہنی زندگی کو اس سے فائدہ پہنچتا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے پڑھنے کے بعد اگر ہمارا دماغ اس کی تائید کرے تو وہ کسی عقلی قیمت ہی کا نتیجہ ہو۔ مثلاً کسی صاحب کے شہتار کو دیکھ کر ہم خیال کرتے ہیں کہ یہ صاحب اچھا ہو گا اور ہم اسے منگالیتے ہیں پھر اس سے یہ تو ہو سکتا ہے کہ ہمارے جسم کو کوئی فائدہ پہنچے لیکن ہمارے ذہن کو اس سے کوئی فائدہ نہ پہنچے گا۔ اگر کسی کتاب کی کوئی عقلی قیمت ہے تو اس سے ہمیں مالی یا جسمانی فائدہ پہنچے یا نہ پہنچے لیکن عقلی فائدہ ضرور پہنچے گا۔ اور یہ ضروری نہیں کہ اس میں ادبیت بھی پائی جائے مثلاً سائنس کی ایک کتاب کہ وہ عقلی قیمت تو ضرور رکھتی ہے اور اس سے یقیناً ہماری زندگی مستفید بھی ہوتی ہے لیکن ہم اسے ادبیات میں داخل نہیں کر سکتے۔

ادبیات کی اخلاقی قیمت پر بھی لوگوں نے متضاد رائے قائم کی ہیں بعض کا اصرار یہ ہے کہ اصل چیز ایک کتاب کی اخلاقی قیمت ہے اور بعض یہ کہتے ہیں کہ فن کو محض فن کی حیثیت سے دیکھو۔ یونان و رومہ کے لٹریچر میں اخلاقیات کی اہمیت پر بہت زور دیا جاتا تھا اور اس میں شک نہیں کہ دینکے ادبیات کا اکثر حصہ پند و نصیحت پر مشتمل رہا ہے اور نظروں، افسانوں اور ناولوں کے ذریعہ سے ہمیشہ اخلاقیات کا پروپیگنڈہ کیا گیا ہے لیکن اصول معاشرت کے ساتھ کتابوں کے اخلاقی معیار میں بھی ہمیشہ تغیر ہوتا رہتا ہے اور اسی لئے ادب کی اخلاقی قیمت کو بعض لوگوں نے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے چنانچہ مشہور اسپنگن

(SPRINGAN) لکھتا ہے کہ نظم نہ اخلاقی ہوتی ہے اور نہ غیر اخلاقی، بلکہ وہ صرف آرٹ کا نمونہ ہوتی ہے اور جس طرح ہم پھول سے درس اخلاقی کی امیہ نہیں رکھتے اسی طرح نظم سے بھی اس کی توقع نہ کرنا چاہیے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کو جو تعلق حاصل ہے وہ اس کی اخلاقی اہمیت کو نظر انداز نہیں کر سکتا اور اس لئے یہ کہنا کہ حسن و آرٹ کو محض حسن و آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کر دینا چاہیے، کوئی معنی نہیں رکھتا۔

ہر چند بعض کتابیں مثلاً مذہب اور فلسفہ کی کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو صرف اخلاقی یا عقلی قیمت رکھتی ہیں اور ان میں مطلق کوئی ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ادبیات و اخلاقیات میں باہم ہرگز تضاد ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک کتاب ادبیت بھی رکھتی ہو اور اخلاقیات و عقلیت بھی۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات انسانی کو حرکت میں لائے اور اس لئے ادبیات میں اہم ترین اس کی جذباتی قیمت ہے۔ جو تصنیف ہمارے جذبات کو ابھار سکتی ہے وہ یقیناً ادبیات میں داخل ہے خواہ اس کی کوئی اخلاقی قیمت ہو یا نہ ہو۔



اس سلسلہ میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کا کیا تعلق ہے۔ اگر یہ صحیح ہے (اور اس کے صحیح ہونے میں کوئی شبہ نہیں) کہ ایک قابل قدر کتاب براہ راست زندگی سے پیدا ہوتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے مطالعے سے زندگی کے ساتھ ہماری تعلقات بھی بہت گہرے ہو جائیں گے اور اسی کا نام زندہ دلی ہے جو زندگی کی صحیح ترین تعبیر ہے۔

ادب حقیقتاً ایک ریکارڈ ہے ان تمام تجربات کا۔ جن سے ایک انسان اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے گو یا بالفاظ دیگر یوں کہہ سکتے ہیں کہ ادب زندگی کا اظہار ہے، الفاظ کے ذریعے اور اس لئے جس طرح ادب کی تخلیق زندگی سے ہوتی ہے اسی طرح زندگی کی تخلیق بہت کچھ ادب پر منحصر ہے۔ ہر چیز اقوام کے مختلف خصائص افراد کے مختلف مزاج اور ملکوں کے مختلف سیاسی معاشرتی حالات ادب کی مختلف شکلیں پیدا کرتے رہتے ہیں لیکن ان میں ادب کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جس میں روح انسانی کا اظہار نہ کیا گیا ہو۔ جس میں میلانات حیات کی تشریح نہ کی گئی ہو اور تجربات زندگی کے تجربے سے جس میں کوئی نہ کوئی نتیجہ خیز بات نہ پیدا کی گئی ہو۔

ادبیات کے دو پہلو اور بھی قابل غور ہیں۔ ایک عملی یعنی (FUNCTIONAL) اور دوسرا جمالیاتی یعنی (AESTHETICAL) فلاطون کی رائے میں ادب کا کام یا (FUNCTION) اس چیز کی نمائندگی کرنا ہے جو اس کی آئیڈیل جمہوریت کو لوگوں کے لئے قابل تقلید و عمل بنادے۔ چنانچہ اس نے شاعری اور ڈرامہ کی اس لئے مذمت کی ہے کہ وہ غیب مستحق چیزوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لیکن یہ دعویٰ کرنا کہ ادب کا کام صرف اخلاقیات کا درس دینا ہے۔ درست نہیں۔

ادب، روح کی ایک زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں ہے کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہماری احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے۔ یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں (ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے) اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے ہماری احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔

اب ادب کے جمالیاتی پہلو کو لیجئے۔ انسان کی زندگی کا ایک خاص پہلو اور بھی ہے جسے وہ خوبصورت کہتا ہے اور اس صفت کو وہ "حسن و جمال" کے نام سے تعبیر کرتا ہے۔ رسمی زبان میں حسن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ایسے جذبات پیدا کرتا ہے جو جو اس ظاہری کی پیدا کی ہوئی لذتوں سے جدا ہوتے ہیں اور ہر چند حسن کے اثرات سے ہر شخص کم و بیش واقف ہوتا ہے لیکن ان کی نفسیاتی ترجمانی کا علم جسے فلسفہ کی زبان میں جمالیات کہتے ہیں۔ بہت کم لوگوں کو ہوتا ہے۔

جس طرح اور تمام احساسات مختلف کیفیت و درجہ رکھتے ہیں اس طرح احساس حسن بھی مختلف کیفیات رکھتا ہے مثلاً ہم ایک دلکش منظر یا خوب صورت عمارت کو دیکھتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں لیکن لطف کی نوعیت اس لطف سے بالکل علیحدہ ہوتی ہے جو ایک عمدہ انسان یا نظم کو پڑھ کر حاصل ہوتا ہے ہم اس فرق کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ اول الذکر میں مادیت کا لگاؤ پایا جاتا ہے اور وہ منحصر الذکر میں بالکل نہیں ہے۔

ان کیفیات کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ کیجئے:

ایک رئیس ہے جو نہایت عالی شان محل میں رہتا ہے اور اپنے قعر کی آرائش و زیبائش سے پورا لطف اٹھاتا ہے اس محل کو ایک سیاح بھی دیکھتا ہے اور وہ بھی خوش ہوتا ہے لیکن ان دونوں کی لذت اندوزی میں بہت فرق ہے رئیس کی لذت اس علم سے وابستہ ہے کہ وہ اس کی ملکیت ہے اور سیاح محض اس لئے مسرور ہوتا ہے کہ حسین و جمیل چیز اس کی نگاہ

سے گزری اس لئے رئیس کا جذبہ مسترت یقیناً غیر جمالیاتی اور سیاحت کا یکسر جمالیاتی ہے حالانکہ دونوں کے جذبات ایک ہی چیز سے متعلق ہیں۔

فنون لطیفہ میں نقاشی و موسیقی سے بھی جمالیاتی لطف اٹھایا جاتا ہے لیکن اس کا تعلق عوامی ظاہری سے ہے یعنی جو اس کی بیرونی تحریک ختم ہو جاتی ہے تو لطف بھی زائل ہو جاتا ہے۔ برخلاف اس کے ادبیات کا جمالیاتی لطف کسی بیرونی تحریک سے وابستہ نہیں ہے اور وہ اپنے اثرات بغیر کسی مادی و واسطہ کے بھی انسان کے ذہن و دماغ پر چھوڑ جاتا ہے۔ ان فرض تمام فنون میں لڑ پھر کی وہی حیثیت ہے جو گلدستہ میں چوٹی کے پھولوں کو حاصل ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ صحیح و لطیف انداز بیان میں یوں سمجھنا چاہیے کہ جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ایک قوم کے لڑ پھر کو دیکھ کر اس کے حیات اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں۔

لڑ پھر سے میری مراد یہاں شاعری یا افسانہ نویسی نہیں ہے بلکہ ایک قوم کا تمام وہ کارنامہ مراد ہے جو اس نے اپنے بعد چھوڑا اور جس سے ہم اس کی داستان عروج و زوال کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ اس ریکارڈ میں یقیناً "تاریخ درجہ اول کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ اس کا مقصود ہی براہ راست ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ وہ میٹھو آرٹلڈ کی تشریح کے موافق "حیات انسانی کا نقد" بھی ہے اور ٹین (TAIN) کے بیان کے مطابق "ساجی حرکت و عمل کا اظہار" بھی، وہ ایسا جامع ریکارڈ ہے جس سے ایک قوم کے تمام جسمانی و ذہنی قوتوں کے ارتقاء و انحطاط کا حال معلوم ہو سکتا ہے اور اس لئے جس حد تک افادی پہلو کا تعلق ہے تاریخ سے زیادہ مفید و دلچسپ کوئی چیز نہیں۔

اس کے بعد فلسفہ کا درجہ ہے جس سے ہر چند ہمیں ایک قوم کے صرف توار ذہنیہ کا حال معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ ہم اپنی رفتار کا اندازہ ہمیشہ دوسروں کی ذہنی رفتار کو سامنے رکھ کر آسانی سے کر سکتے ہیں اس لئے فلسفہ کا مطالعہ بھی سود مند کے لحاظ سے کم درجہ کی چیز نہیں۔

یہ تو ہوا لڑ پھر کا وہ حصہ جسے ہم ٹھوس یا ذہنی کہتے ہیں۔ رہ گیا اس کا دوسرا حصہ جسے لائٹ لڑ پھر یا ادب کہتے ہیں وہ نہ صرف اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرنے والا ہے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ ایک قوم کی تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) کا صحیح اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے وہ فنون ہوں یا ادبیات لطافت سے ان کو اسی وقت نسبت دی جاسکتی ہے جب کوئی قوم انتہائی عروج کو پہنچ کر محض جذبات کے لئے زندہ رہنا چاہتی ہے۔ ادب کا ذوق جس میں شاعری افسانہ نویسی اور تمثیل نگاری داخل ہیں۔ ایک قوم کی تاریخ میں اس وقت پختہ ہوتا ہے جب وہ تنہا لطف کا منازل سے گذر کر اپنے جسمانی اور ذہنی خستگی دور کرنے کے لئے سکون کی طلب گزار ہوتی ہے۔ اور چونکہ حیات قومی کا یہ دور صرف نزاکت خیال سے تعلق رکھتا ہے اس لئے ہم ایک قوم کے ادب لطیف کو دیکھ کر بہ آسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کارزار عالم میں کتنی مصیبتیں جھیلنے کے بعد اس نے کتنی جلاور ذہنی حاصل کی ہے اور اس کے احساس و جذبات کی نزاکت و لطافت اس کی زندگی کے کن کن لشیب فراز کی نمون ہے۔ یوں تو ایک قوم کے مخصوص نفسیات کا حال ہمیں اس کے لڑ پھر کے مختلف شعبوں سے معلوم ہوتا ہے لیکن عمومی طور پر اس کا علم صرف ادب لطیف ہی کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے اور اس لئے لائٹ لڑ پھر کے مطالعہ کے لئے اس میں ضروری ہے کہ ہمیں کسی قوم کی ذہنی و اجتماعی زندگی کا بھی علم حاصل ہو اور اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ادب لطیف کے سمجھنے کے لئے تنہا جمالیاتی ذوق ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ہنریت و وسیع مطالعہ کی ضرورت ہے اور اسی کے ساتھ کھولے کھولے کو پرکھنے کی بھی جسے اصطلاح میں نقد و انتقاد کہتے ہیں۔

# اصول نقد

ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ دوسروں کے نتائج فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے بھی از بس ضروری ہے اصول اس کا فن کا جاننا ہے جو انگریزی میں (CRITICISM) کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں، اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے جس کا مفہوم پرکھنا یا جاننا ہے اور ہر وہ شخص جو یہ خدمت انجام دیتا ہے اسے نقد کار کہتے ہیں۔

ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) ہے جس سے مراد زندگی کی تشریح ہے اس لئے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیے کہ ادبیات کی تمام ان صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعے سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے اس غور سے جو نتیجہ پیدا ہو وہی ایک نقد کا فیصلہ کہلائے گا۔

میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ :

”انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے اس چیز کے بہترین حصے کو یکے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا کے دائرہ علم سے باہر نہ ہو۔ اس سے مراد اس کی صرف زندگی کا مطالعہ ہے اور اس مطالعہ کے مختلف طریقوں اور اسلوبوں پر گفتگو کرنا۔“

ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کاربائی جاتی ہیں۔ ایک قوت تصنیف، دوسری لذت اندوزی اور تیسری قوت انتقاد ان تینوں قوتوں میں سے اول الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوت انتقاد اپنا کام کرتی ہے جو نہایت ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے کسی خاص چیز کو ترجیح دینا چاہیے۔ انتقاد شروع ہو جاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ذوق نقد بالکل فطری چیز ہے اور اس کا وجود ابتداء آفرینش سے پایا جاتا ہے لیکن صدیوں کے متواتر انقلاب کے بعد باقاعدہ علم کی صورت اس نے اختیار کی ہے۔

عربوں میں یہ فن صرف ابتدائی درجہ تک محدود رہا اور اگر اسامہ الرجال و اصول حدیث کو مذہبی لٹریچر سمجھ کر علیحدہ کر دیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے نقد کا موضوع صرف لغت تھا۔ مغربی معنی میں اس فن پر بہ کثرت کتابیں لکھی ہیں لیکن اولیت کا فخر یونان کو حاصل ہے اور اس کے بعد اہل روم کو۔

جب فتح قسطنطنیہ کے بعد یونان و روم کے اہل علم نے اٹالیہ میں سکونت اختیار کی تو وہاں کے امراء نے علوم و فنون کی اشاعت میں بہت مدد کی اور انھیں فنون میں سے ایک فن نقد بھی تھا جب زمانہ مابعد میں علوم و فنون کی کثرت ہوئی اور ایک ہی موضوع پر دو گوں نے مختلف رائیں پیش کرنا شروع کیں تو ضرورت ہوئی کہ ان مختلف خیالات اور دستانوں کے سمجھنے کے لئے کوئی صحیح معیار قائم کیا جائے چنانچہ یورپ کی تمام قوموں نے اس طرف توجہ کی، خصوصیت کے ساتھ فرانس، جہاں کے لوگوں کو غور و فکر اور ذہن رسا کے ساتھ ساتھ خرافات کا حصہ بھی ملا ہے جو فن نقد کے لئے بہت ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہد حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں؟ اور ایک نقد بننے کے لئے کن اصول کی پابندی لازم ہے، نگلے زمانے میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کئے گئے تھے مثلاً اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب ائمہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی، یا ان کے مقرر کردہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدامت کے اصول لازماً حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے لیکن اٹھارویں صدی سے علوم و فنون کا نیا دور شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانے میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و مجرہ قرار پایا۔



وہ عہد جب ارسطو کے اقوال ایک ناقابل انکار حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے، گزر گیا اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ گورانہ تقلید اور قدما کے تسلط سے آزاد ہو کر کھلے اقوال و اثر و اثر کے حرف تجربات، مشاہدات اور بحث و نقد کو معیار صداقت سمجھنے لگی۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں نمایاں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں انہیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی ہے۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصانیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانہ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کرے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی راپوں پر اظہار کرنا نقد کا کام نہیں ہے کیونکہ نقد کے لئے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔ البتہ ہر عہد اور ہر ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت ربط پایا جاتا ہے۔

فن نقد کے تین اغراض ہیں :-

تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہئے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں کا بھی مطالعہ کرے کیونکہ بغیر اس کے وہ کتاب زیر نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا، متعین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال لیتے تھے اور معانی و لغت صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر نہ کرتے تھے لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے۔ آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجے میں رکھے جانے کی مستحق ہے۔ اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے ؟ غیر حاضی اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے !

سب سے پہلے وہ مصنف کی سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافیائی وقوع اور ماحول کی کیا حالت ہے وہ کس خاندان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے۔ کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی۔ اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند۔ اس کا لڑکپن اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا وہ زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف، اس نے تحصیل علوم کہاں کی۔ کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں۔ زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں ؟ وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں ؟ زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے۔ لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیسا رہا۔ اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی۔ انقض نقد ان تمام باتوں سے باخبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے اس لئے ضروری ہے کہ نقد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈراما کو پسند کرتی ہے تو خواہ مخواہ ناؤں کی برائی نہ کرے اگر اسے ابولوکس کے خرمیات سے دل چسپی ہے تو عشرہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میر انیس کے مرثیے اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے تنزل پر متعرض نہ ہو، بلکہ ہر تصنیف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہار حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیش نظر نہ ہو۔ اسی لئے بہتر نقد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تعین مراتب کی منزل آتی ہے۔ مثلاً اگر ہم آتشیں موتیں، غالب کے حالات زندگی، تحقیقی ضروریات اور محض اسالیب بیان کر کے ذوق سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو فرائض نقد میں سب سے

زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے اصول نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصے سے جاری ہے مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمل ہونے کی ذمہ داری نہیں کی جاسکتی۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول غویوں کا مقابلہ کر کے مرتب کئے جاتے ہیں۔ اگر نظریہ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کر لیا جائے تو نقد میں بھی آسانی ہو سکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہو سکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ادبیات کا وجدانی پہلو محو ہو کر اس کی بنیاد یکسر افادیت پر قائم نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذت اندوزی کو محو کرنے والا بھی ہے۔

اس فن کے تاریخی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک نظری (THEORETICAL) اور دوسرا (PRACTICAL) سترھویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مصنفوں کے انتقادی تبصرے ہم کو نہیں ملتے، البتہ انتقادی نظریوں پر نشر خیالات ضرور نظر آتے ہیں مگر ارسطو، ہوریس اور بوتیلو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کئے تھے اور جن کو (POETICS) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ بے شک زمانہ قدیم کی اہم چیزیں ہیں۔ ان مصنفین نے دو کوششیں کی ہیں۔ ایک یہ کہ انھوں نے ادب یا شاعری کی تعریف متعین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کر کے رزمیہ جسزنیہ اور انبساطیہ منظومات کے قواعد و اصول علیحدہ علیحدہ مرتب کئے۔ یہ قواعد بظاہر اصولی (DAGMATIC) معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ فی الحقیقت نتیجہ ہے صرف استقرا (INDUCTION) کا۔

سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے دانش پر دازوں کی طرز تحریر کو دیکھ کر اصول انتقاد مقرر کئے۔ مثلاً یہ دیکھ کر ہونز کی نظموں میں پہلے بہتید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انھیں تین حصوں میں منقسم ہونا چاہیے۔ ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کئے اور سوٹھویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی لیکن آخر کار یہ بھی بدلے اور نئے اصول بنائے گئے چنانچہ سوٹھویں صدی کے ایک نقاد ارسٹینو (ARTINO) کا خیال ہے کہ :- ”شخصی و انفرادی ذوق کے علاوہ نقد و انتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے“ اناطول فرانس کا اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ: بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلہ ذکر میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں۔

ایک اسکول انتقاد کا اور ہے جو اسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے چنانچہ مسٹر پفر ہو (MRS PUFFER HOE) کا خیال ہے کہ انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے؟ اور وہ کیوں پیدا ہوئی؟ گو یا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اس کے اندر وہ کر جذباتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیئے۔

مولٹن نے عبد حاضر کے فن تنقید پر لکھے ہوئے اس کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے ایک استقرائی یعنی (INDUCTIVE) جس کے ذریعے سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں اور دوسری قسم فکری - یعنی (SPECULATIVE) ہے۔ اس سے مراد ادب کے فلسفیانہ پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قیام کر کے کسی نتیجہ پر پہنچنا۔ تیسری قسم تشریعی یا (JUDICIAL) ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لئے اس کو صرف مطروضہ اصول انتقاد پر منطبق کر کے فیصلہ کرتی ہے۔

ہر چند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لئے پورا مواد جمع کر کے اس کا تجزیہ اور اس کی دلکشی

ولادت اندوزی کی صراحت کرنا چاہیے لیکن ساتھ ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ وہ یقیناً واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس کتاب لذت کے اسباب کیا ہیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لئے چند اصول مرتب کر لیں کیونکہ آجکل جب فن انتقاد کے متعدد اسکول پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے لئے علیحدہ قواعد مقرر کر لئے ہیں۔ ایک آزاد نقد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہو گا کہ وہ اپنے کو کسی اسکول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوت تیز سے کام لیکر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔ یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقد کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دل چسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام علمی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اس علمی و ادبی ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری دل چسپی رکھتا ہے وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنیکا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دل چسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں، بہت کم ہوتے ہیں اس لئے قابل عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و کتاب کے لحاظ سے انتقادی خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاصا ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ساتھ ادبیات کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں وہ یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جاسکتا، لیکن یہ یقیناً ظلم ہو گا کہ ایسا شخص جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو محض دو غالب کے موازنہ کا اہل سمجھا جائے۔ محض اس لئے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم۔ میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحات انتقادیات میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلہ بحث میں ان سے بہت بڑا دخل پڑتا ہے اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں، لیکن دوسرا جو شاعر نہیں ہے مگر ذوق شاعری پاکیزہ رکھتا ہے اسے سخن فہم کہتے ہیں۔ پھر جس طرح ہر سخن فہم کا سخن گو ہونا ضروری نہیں اسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں اور اس کی نمایاں ترین مثال میں ہم تیر کو پیش کر سکتے ہیں کہ یوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تعالیٰ ہے لیکن جس وقت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا ہے تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو تیر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود تیر کے نزدیک دل میں پھانس چھوڑنے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے۔ میں نے تو بت انتخاب کا یہ نقص اکثر اچھے شعراء میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد میں اس کو بالکل قرین عقل پاتا ہوں کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسوارٹھ کی ہے جو اپنی ہر کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو وہ اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لئے جب اس کو خود اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے نہ دے سکے گا اسی لئے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ گریبان میز ہو تو ہاتھ آپ کا۔ میں خود اپنے ہاتھ اپنے گریبان کی دستبرد تنگی کی داد نہیں دے سکتا۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلہ میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیز ذوق کا سوال ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لئے پسندیدہ ہو اور میرے لئے ناگوار۔ ایک ہی انداز بیان مجھے بھانا ہو اور آپ کو پسند نہ ہو اور اس لئے انتقادیات میں یہ مسئلہ اصول مان لیا گیا ہے کہ جس وقت سوال صرف ذوق کا پیدا ہوگا تو ہمیں طبقہ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا اور انھیں کے بتائے ہوئے اصول پر عمل کر کے فیصلہ کرنا پڑے گا اور یہ اصول تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات دونوں پر قائم ہے۔



# مبادیات تنقید

(مجتون گورکھپوری)

ادب کی صحیح تعریف کیا ہے؟ زندگی اور ادب میں جو تعلق ہے وہ کس قسم کا ہے؟ اور ادب اور زندگی میں امتیاز کیا ہے؟ کیا ادب کے معنی صرف زندگی کی تکرار یا نقل کے ہیں؟ اگر زندگی کے محض اعادہ یا فتنی کو ادب کہتے ہیں تو پھر اصل اور اس فتنی میں کیا فرق ہے اور اس کی ہم کو کیا ضرورت ہے۔

ادب یا حسن کاری اگر زندگی کی محض ایک سادہ نقل ہے تو یقیناً ایک فعل عبث ہے جو زیادہ سے زیادہ تفریح کا ذریعہ بن سکتا ہے اور فلاطون نے اگر اس کو اپنی جمہوریت سے خارج کر دیا تو بہت ٹھیک کیا۔ لیکن دوسروں کے فیصلہ سے مرعوب ہو کر بہک جانا خطرہ سے خالی نہیں۔ جمالیات (AESTHETICS) کے جتنے نظریے مختلف زمانوں میں مرتب کئے گئے ہیں ان پر ہم کو غور کرنا چاہیے اور تحقیق و تنقید کے بعد خود اپنی رائے قائم کرنا چاہیے۔

تنقید کا ایک معصومانہ دور وہ بھی تھا جبکہ بلا شرح و تفصیل اور بغیر فکر و استدلال کے ایک چیز کے موافق یا اس کے مخالف ایک حکم لگا دیا جاتا تھا اور لوگ اس کو مان لیتے تھے۔ مثلاً شاعری کو پیغمبری کا ایک جزو بتا دیا گیا اور شاعر تمیزِ جملن مان لیا گیا۔ یا اسی شاعر کو شیطان کا شاگرد سمجھ لیا گیا۔ لیکن اب اس قسم کی الہامی تعریف سے کام نہیں چلتا۔ سب سے بڑی مشکل تو یہ ہے کہ فنون لطیفہ اور بالخصوص ادبیات تمام تشریح و تجزیہ کے بعد بھی اپنا پورا راز ہم پر روشن نہیں ہونے دیتے اور الہامی دنیا کی چیزیں بنے رہتے ہیں۔

انیسویں صدی یورپ میں تنقید ادب کا دور رہا ہے اور اس صدی میں شعر و ادب کی طرح طرح سے ترقیوں کی گئی ہیں اور کوشش کی گئی ہے کہ شعر و ادب کو علم و حکمت کے برابر لا کر کھڑا کر دیا جائے لیکن اس کے لئے جس چٹخے تلے اور منضبط استدلال کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہیں آتا۔ سب مجذوبوں کی سی باتیں کرتے ہیں۔ ورڈ سورش جو شاعر کو معلم سمجھتا تھا اور خود ایک معلم ہونا چاہتا تھا آخر میں اس سے زیادہ نہ کہہ سکا کہ:

”شاعری سائے علم کی جان اور اس کا لطیف ترین جوہر ہے۔“

کو کرج کی ساری تنقید کا لب لباب یہ ہے کہ:

”شاعر کا کام ہمارے مشکوک کو تھوڑی دیر کے لئے معطل کر دینا اور وقتی طور پر ہمارے اندر یقین کرنے

کی صلاحیت پیدا کر دینا ہے۔“

شیلے بڑے جوش و خروش کے ساتھ شاعری کی حمایت کرنے اٹھا تھا لیکن سب کچھ کہہ چکنے کے بعد بھی اس

سے آگے نہ بڑھ سکا کہ:-

"شاعری ایک قسم کی ربانی چیز ہے۔ اور تمام علوم کا مرکز و محیط شاعری ہے۔"

اس قسم کی مبہم تعریفوں کو اگر آج مجذوبوں کی بڑیا صوفیوں کے ہونق کی طرح غبت اور بے سود کہا جا رہا ہے تو کچھ زیادہ غلط نہیں ہے۔

سب سے پہلے جس نے ادب کی معقول تعریف کی اور ادب اور زندگی میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی وہ میتھو آرنلڈ تھا۔ ادب کی جو اس نے تعریف کی ہے وہ آج تک ضرب المثل ہے۔ اس نے ادب کو زندگی کی تنقید بتایا ہے یہ تعریف اگرچہ مبہم ہے لیکن بہت گہری اور اس جدید میلان کی طرف اشارہ کر رہی ہے جس نے اسی زمانے میں کرل مارکس سے اشتراکی اعلان *Communist Manifesto* لکھوایا۔

اسی زمانے میں "حسن کاری" برائے حسن کاری "یا ادب برائے ادب" کا خالص جمالیاتی نظریہ بھی وجود میں آیا جس کی ابتدا کیٹس سے ہوتی ہے۔

کیٹس کو ایسی شاعری سے نفرت تھی جو کوئی محسوس غایت یا کوئی خاص مقصد پیش نظر رکھتی ہو۔ اس کے لئے حسین چیز بجائے خود ایک ابدی مسرت تھی۔ وہ کہتا ہے:

"حسن حقیقت ہے اور حقیقت حسن۔ بس اتنی ہی سہی بات ہے اور ہم کو اسی قدر جاننے کی ضرورت ہے۔"

اس کے بعد یورپ کے بڑے بڑے نقادوں نے اس خیال کی حمایت اور اشاعت کی۔ سب نے ایک آواز ہو کر یہی کہا کہ حسن مقصود بالذات ہے اور نیکی اور بدی کے حدود سے بالکل باہر ہے۔ شعر و ادب کا کام ہمارے اندر حسن کا احساس پیدا کرنا اور اس کو قائم رکھنا ہے۔ یہ احساس حسن ہماری ابدی مسرت کی ضمانت ہے۔ زندگی میں جتنی کریمہ اور بد صورت چیزیں ہیں ان کو بھی حسین بنادینے کا نام "حسن کاری" ہے۔ والیٹر پیٹر اسی جماعت سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا اصرار ہے کہ ادب کی غایت سوا لذت و انبساط کے اور کچھ نہیں۔ آجکل اٹلی کا مشہور فلسفی ماہر جمالیات کروچے اسی ماؤرئی نظریہ کا علم بردار ہے اس کے خیال میں حسن کاری یعنی آرٹ ایک وجدانی تجربہ ہے جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کو منطق و فلسفہ یا مذہب و اخلاق کے اصول سے نہیں جاسنچا جاسکتا۔ یہ جمالیاتی ماؤرئیت - *Aesthetic Transcendentalism* زندگی پر ایک غیبارضی سطح سے نظر ڈالتی ہے اور ہر چیز کو حسین و جمیل بنا کر پیش کرتی ہے۔ جو چیز زندگی میں کریمہ اور بڑی ہے وہ جمالیات میں حسین اور اچھی ہو جاتی ہے۔

یہ خالص تخیلیت *Idealism* انسانی معاشرت کے لئے خطرات سے خالی نہیں۔ بدی کو نیکی جھوٹ کو پرچ، بد صورتی کو حسن۔ علم کو راحت بنانے کی عادت جب ضرورت سے زیادہ بڑھ جاتی ہے تو بیماری ہو جاتی ہے اور انسان اس کے ہاتھوں کا ہلی بقیش اور مجہولیت کا شکار ہو کر رہ جاتا ہے۔ تخیلیت نے اگر دنیائے واقعات سے منہ پھیر لیا تو وہ دنیائے انسانیت کی تہذیب و تخمین میں کوئی حصہ نہ لے سکے گی اور ایک قسم کا فالج یا جنون ہو کر رہ جائے گی۔ دنیا کو اس فالج یا جنون سے محفوظ رکھنا ہے۔

تخیلیت یا روحانیت، انسانی تمدن کو جس خطرہ کی طرف لے جا رہی تھی اس کا احساس بہت جلد ہونے لگا

اور دھیرے دھیرے یہ احساس ساری دنیا پر چھپا گیا۔

سب سے پہلے مارکس اور انگلز نے ہم کو اس حقیقت سے آگاہ کیا کہ حسن کاری اور ادب ہمیشہ اجتماعی اور نظام تمدن کی خدمت میں آئے نشر و تبلیغ ہوتے ہیں۔

اور چونکہ تہذیب و تمدن کا اجارہ اب تک طبقہ اعلیٰ یا سرمایہ داروں کے ہاتھ میں رہا اس لئے پہلے ادیب اور شاعر اب تک جس تہذیب کی نمائندگی کر رہے تھے وہ اقلیت کی تہذیب *Minority Culture* تھی اور صرف ایک کم تعداد فراغت نصیب جماعت کی پیدا کی ہوئی چیز تھی۔ جس کو جمہور کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں، اب چونکہ تمدن کی دنیا میں شدید انقلاب کی ضرورت ہے اور سرمایہ داری کی سربراہ فلک عمارت منہدم ہو رہی ہے اور اس کی جگہ جمہوریت اور مزدور شاہی کی نئی تعمیر لے رہی ہے۔ اس لئے ادب کے رسوم و روایات میں بھی انقلاب کی ضرورت ہے۔

اب تک ادیب سرمایہ دار کی عشرت گاہ کا مزدور تھا اور ایک چیدہ جماعت کے حرکات و سکنات اور اس کے نفسیات و میلانات اس کی کل کائنات تھی۔ مگر اب ادب کو اجتماعی شعور اور جمہوری ذہنیت کا آئینہ ہونا چاہیئے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ واقعہ کو تخمیں لے کر ترجیع دیر اور مادی دنیا پر اپنی نظر جمائے رہیں ورنہ ہم جمہور کے ساتھ نہیں رہ سکیں گے۔

مارکس کے بعد اس کے شاگرد اس نظریہ کو اتنی دُور لے گئے کہ اس کا اصل مقصد کچھ سے کچھ ہو گیا آج اشتراکیت ادب سے جو مطالبات کر رہی ہے وہ ادب کو ادب نہیں رہنے دیں گے اب ادب کو بھی جماعت کا ایک آلہ جنگ سمجھنے کی تحریک ہو رہی ہے۔ ۱۹۳۷ء میں خاک کانف کے مقام پر جو اشتراکی کانگریس ہوئی تھی اس میں ایک مقرر نے کہا تھا: ”قلم بگف ہم لوگ بین الاقوامی مزدوروں کی جماعت کی ناقابل شکست فوج کے سپاہی ہیں“ اس کانگریس میں جو باتیں طے پائی تھیں ان کا خلاصہ یہ ہے:-

(۱) حسن کاری جماعت کا ایک ہتھیار ہے۔

(۲) حسن کاروں اور ادیبوں کو انفرادیت ترک کر دینا چاہیئے۔

(۳) جمالیات کی اجتماعی تنظیم ہونا چاہیئے اور اس کو فوج اور دفاتر کی طرح ایک مرکزی سرکار اور مرکزی قوانین کے ماتحت ہونا چاہیئے اور یہ سب کچھ اشتراکی جماعت کی سرکردگی میں انجام پائے گا۔ آپ نے سنا اشتراکیت سپاہیوں کی طرح اپنے ادیبوں اور شاعروں کو بھی سُرُخ وردی پہنانا چاہتی ہے۔ اس لئے کہ ان سے بھی قواعد لی جائیں گی۔ لیکن یہ ہونا تھا۔ فرعون اور موسیٰ دنیا میں ساتھ ساتھ آتے ہیں۔ خالص جمالیات *Aestheticism* نے جو افراط کی تھی اس کا جواب اسی تفریط سے دیا جاسکتا تھا۔

”ادب برائے ادب“ کے نظریہ نے ادب کو محض ایک من کی موج اور امیروں کے لئے ایک تفریح کی چیز بنا کر رکھ دیا تھا۔ لوگ دنیا میں رہ کر دنیا سے بیگانہ ہو رہے تھے۔

ایک مشہور روسی ادیب کا خیال بہت صحیح ہے کہ ادب برائے ادب کا میلان اس بات کی دلیل ہے کہ ادیب اور اس کے ماحول کے درمیان تضاد ہے۔ مادی دنیا سے انسان بھاگتا اس وقت ہے جبکہ وہ مشکلات کا سامنا



کرنے کی تاب پئے اندر نہیں پاتا۔

خالص جمالیات کے حامیوں نے ایک پرانی مثل سے بہت فائدہ اٹھایا اور اس کی تادیل میں بڑی زبردستی کی، کہا گیا ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں ہے گا۔ اس میں سب سے اہم "حرف" ہے۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں تھے کہ انسان بغیر روٹی کے بھی زندہ رہ سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ادب بھی زندگی کا ایک شعبہ ہے اور زندگی نام ہے ایک جدلیاتی حرکت *Dialectic Process* کا جس کے ہمیشہ دو متضاد پہلو ہوتے ہیں۔

ادب بھی ایک جدلیاتی حرکت ہے اور اس کے بھی دو متضاد رخ ہیں۔ ایک تو خارجی یا عملی یا افادی دوسرا داخلی یا تخیلی یا جمالیاتی حسن کار یا ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ ان دو بظاہر متضاد میلانات کے درمیان توازن اور ہم آہنگی قائم کرتے رہے ورنہ ان میں سے کہیں ایک کا پتہ بھاری ہوا وہیں فساد و انتشار پیدا ہونے لگے گا۔ مارکس نے جو کچھ کہا تھا اس کا مطلب اس کے سوا کچھ نہ تھا کہ ادیب کو زمانہ کے پیچھے نہیں ہونا چاہیے لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں تھے کہ ادیب زمانہ کا غلام ہے۔ ادب حال کا آئینہ ہوتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے یہ ایک وقت واقعت اور تخیلیت۔ افادیت اور جمالیات۔ اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔

ماحول ادیب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کی از سر نو تعمیر میں مدد کرتا ہے۔ ادب بیک وقت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے۔

سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرے۔ دنیا میں جتنے بڑے ادیب اور شاعر گزرے ہیں وہ سب واقعات کی کشید دنیا میں گردن تک دوڑے کھڑے ہیں مگر ان کے ہاتھ ستروں کو پکڑنے کے لئے آسمان کی طرف بڑھے ہوئے ہیں۔

ادب ایک آلہ نشر و اشاعت ایک ذریعہ تحریک و تبلیغ ضرور ہے لیکن ہر ایسا آلہ اور ہر ایسا ذریعہ ادب نہیں ہوتا۔ اخباروں سے بڑھ کر نشر و اشاعت و تبلیغ کا ذریعہ کیا ہو سکتا ہے۔ مگر اخباروں کو ادب میں شمار کرنے کی جرأت انقلابی تنقید *Revolutionary Criticism* بھی مشکل ہی سے کر سکتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اخبارات میں "روح عصر" کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور ادب میں "روح عصر" کے علاوہ بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق "مادرائے عصر" سے ہوتا ہے اور جس کی بدولت وہ ادب ہر زمانہ کی چیز بن جاتا ہے۔ یعنی وہی واقعیت *Realism* اور تخیلیت

*Idealism* کا شیر و شکر ہونا۔ آج کل کے مشہور انگریزی نقاد جے۔ بی۔ پریسلی *J. B. Priestly* کا خیال بہت صحیح ہے کہ حسن کاری یعنی آرٹ کو زندہ رکھنے کے لئے تھوڑی سی ایفون کی ہمیشہ ضرورت پڑے گی۔

یتھو آرٹڈے ادب کو جو زندگی کی تنقید کہا تھا تو اس کا مطلب یہی تھا۔ ادب جماعت اور افراد کی زندگی کی نہ صرف تصویر ہے بلکہ اس کی تنقید ہے۔ اور مارکس کے نظریہ کا مطلب بھی اس سے زیادہ کچھ نہ تھا۔ اس کا یہ کہنا بہت صحیح ہے کہ فلسفہ اور ادب دونوں صدیوں تک دنیا کی یا تو بجنہ تصویر پیش کرتے رہے ہیں یا اس کی تادیلیں کرتے رہے ہیں اب ضرورت اس بات کی ہے کہ دنیا پر تنقیدی نظر ڈالی جائے اور اس کو بدلاجائے اور بہتر سے بہتر بنایا جائے۔

مارکس اصرار کے ساتھ ہم کو صرف یہ سمجھانا چاہتا تھا کہ زندگی ایک جدلیاتی حقیقت *Dialectic Reality* ہے

اور تعمیر نما اور ارتقا اس کی فطرت میں داخل ہیں۔ ادب کو اس کا ثبوت دینا چاہیے۔

اس لئے قدیم یونانی فنون لطیفہ اور ادبیات کی مثال دے کر ہم کو سمجھایا ہے کہ ادب صرف اس یونانی معاشرت کا نتیجہ ہو سکتا تھا جو بجائے خود خرافاتی دور *Mythological Age* کی چیز تھی۔ اور خرافاتی تصورات *Mythological Ideology* پر مبنی تھی۔

آج کل کا صنعتی دور اور صنعتی تمدن اس ادب کو دہرا نہیں سکتا۔ دوسرے الفاظ میں اس کو یوں سمجھئے کہ اگر ادب کو واقعی زندہ رہنا ہے اور وہ معاشرت کی تہذیب و ترقی میں کوئی نمایاں حصہ لینا چاہتا ہے تو وہ بھاگ کر ماضی میں پناہ نہیں لے سکتا۔ لیکن ادب اگر زندگی کی تنقید ہے تو وہ محض حال پر بھی اکتفا نہیں کر سکتا۔ تنقید کا مقصد ہمیشہ نئی تعمیر ہوتا ہے اور نئی تعمیر کے لئے ہمیشہ ایک مستقبل میلان *Prospective attitude* کی ضرورت ہوتی ہے جس کا دوسرا نام تخیل ہے۔ کامیاب ادب قدماء کے نزدیک بھی دو متضاد عنصروں سے مرکب ہے۔ محاکات اور تخیل۔ محاکات کا تعلق حال سے ہوتا ہے اور تخیل کا تعلق مستقبل سے۔ واقعہ کے ہمیشہ دور رخ ہوتے ہیں۔ ایک تو واقعی یا ساکن اور دوسرا امکانی یا متحرک۔ اور ادب کی بصیرت ان دونوں کو ایک کر دیتی ہے۔ گویا خواب اور حقیقت کے امتزاج کا نام ادب ہے۔

مارکس کے نظریہ پر تبصرہ کرتے وقت ہم کو ہوشیار رہنا چاہیے۔ وہ اس وقت پیدا ہوا جبکہ جرمنی میں ماورائیت *Transcendentalism* بڑی طرح چھا رہی تھی۔ اور حکما کا ثبات کا مرکز مادی سطح سے اکدم ہٹا کر روحانی سطح پر قائم کرنا چاہتے تھے۔ وہ مادہ سے انکار کر رہے تھے اور صرف ایک جوہر اعلیٰ یا روح کو اصل حقیقت مانتے تھے۔ کائنات اور حیات انسانی کی روح رواں یہی جوہر اعلیٰ ہے جو خدا کا دوسرا نام ہے۔ مارکس کی مادیت اس تعلیم کے خلاف ایک بغاوت تھی اس لئے وہ کہتا ہے کہ زندگی کی ابتداء تصور سے نہیں وجود سے ہوتی ہے اور اس کی بنیاد مادی قوتوں پر ہے۔

بصیرت اجتماعی میں اگر یہ مادی قوتیں زیادہ تر اقتصادی *Economic* رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ زندگی کے اقتصادی پہلو پر مارکس نے جو زور دیا وہ ایک خالص عصری چیز تھی۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ ادب اقتصادیات کی غلامانہ پیروی کرتا ہے۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے۔ اقتصادیات کل زندگی نہیں ہے بلکہ اس کا صرف ایک عنصر ہے جو لاکھ اہم سہی کسی دوسرے عنصر پر غالب نہیں ہو سکتا۔ یہ سچ ہے کہ بغیر روٹی کے کوئی زیادہ عرصے تک زندہ نہیں رہ سکتا۔ لیکن پھر وہ صدیوں پرانی مثل بھی آج تک بدستور سچ ہے کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔

آخر میں دو سوالات واضح کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ایک تو یہ کہ ادب میں انفرادیت کی گنجائش ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ حسن کار *Artist* کو اپنی شخصیت قربان کر دینا چاہیئے دوسروں کی رائے ہے کہ نہیں حسن کار کی اپنی شخصیت اگر اس کے کام میں نہیں جھلکتی تو یہ شدید نقص ہے۔ اگر غور کیا جائے تو درپردہ یہ سوال پہلے ہی حل کیا جا چکا ہے۔

ادب یا حسن کاری کے دو متضاد پہلو بتائے گئے۔ ایک تو میلاناتی *Tendencious* دوسرا اجالیاتی *Aesthetic* جہاں تک ادب میلاناتی ہے وہاں تک اس کا تعلق اجتماعی ذہنیت اور معاشرتی میلانات سے

۱۵۱  
 ہر فرد پاکستان صاف ادب ہے  
 ہے لیکن اس کا جالیاتی پہلو یقیناً ادیب کی انفرادیت کا ممنون ہوتا ہے۔ آخر اس کا کیا سبب کہ ایک ہی ملک ایک ہی زبان اور ایک ہی معاشرتی دور کے دو مختلف شاعروں کے کلام اس قدر مختلف ہوتے ہیں۔

اسی طرح دوسرا سوال بھی ایک ضمنی سوال ہے یعنی یہ کہ ادب میں صورت اور اسلوب زیادہ ضروری ہیں یا موضوع اور مواد؟ موضوع اور مواد معاشرتی میلانات سے ملتے ہیں اور ادیب کے خارجی یا اجتماعی عناصر ہوتے ہیں۔ صورت اور اسلوب کو ادیب کی انفرادیت ہیما کرتی ہے اور اب وہ ادب کے جالیاتی عناصر ہوتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ادیب کی انفرادیت خود معاشرتی حالات اور اجتماعی میلانات کی ساختہ و پرداختہ ہوتی ہے یہ سچ ہے لیکن پھر یہ انفرادیت معاشرت اور سہنیت پر بھی اپنا اثر ڈالتی ہے ورنہ وہ مستقبل کی تعمیر میں کوئی حصہ نہ لے سکتی۔ انفرادی مزاج اور اجتماعی میلانات عمل اور رد عمل کا ایک ایسا باہم مربوط سلسلہ ہے جس کو کہیں سے توڑا نہیں جاسکتا۔

مختصر یہ کہ کام یاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو۔ جس میں واقعت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیات ایک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوق حسن اور ذوق عمل دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔ اب تک ادب جو کچھ بھی رہا ہو لیکن اب اس کو یہی ہونا ہے۔

# نظیر نسیر

جس میں نظیر اکبر آبادی کا مسلک۔ اس کا فارسی تفرزل۔ اردو میں اس کا فنی اور سانی درجہ۔ اس کے امتیازات اور محاسن شعری۔ اس کا شاعری میں مقام، صنائع و طبائع شعراء کا فرق۔ معاصرین کی رائیں۔ مستند ادباء کی موافقت و مخالفت میں تنقیدیں اور اس کی خصوصیات و انداز شاعری پر سیر حاصل تبصرہ ہے۔ قیمت: پانچ سو روپے

نگار پاکستان - ۳۲ - گارڈن مارکیٹ کراچی

ہندوستانی خریدار

زیر سالانہ جناب برہم ناتھ دت حسن - ۱۷ - کرشنا مارکیٹ اترسرا دارہ کوہ سال کریں



# ادبی تنقید اور لسانیات

(ڈاکٹر شوکت سبزواری)

لسانیات بالکل نیا لفظ ہے جسے طبیعیات والہیات کی وضع پر لسان (زبان) سے اس طرح ڈھالا گیا کہ آئینہ نسبت کی (مشدد) بڑھا کر عربی کی علامت جمع "ات" اضافہ کر دی گئی۔ لسانی کے معنی تھے زبان سے منسوب۔ لسانیات کے معنی ہوئے زبان سے متعلق مسائل و مباحث۔ لسانیات ہر چند نیا لفظ ہے لیکن زبان سے متعلق بحثیں نئی نہیں۔ جب انسان کا شعور بیدار ہوا اور اس نے گرد و پیش پر ہوشمندانہ نظر ڈال کر ان کے بارے میں سوچنا شروع کیا تو اس کے دل میں زبان سے متعلق بے شمار سوالات پیدا ہوئے جن میں سے کچھ ایسے ہیں جن کا اس نے اپنی بساط اور ذہنی سطح کے مطابق جواب بھی دیا۔ یہ اور بات ہے یہ جواب خود اس کے لئے اطمینان بخش نہ تھا۔ سوالات پیدا ہوتے رہے جوابات دئے جاتے رہے۔ الجھنوں کے ساتھ سلجھا دے اور وقتوں کے ساتھ ان کے حل نکلتے رہے۔ یہ سلسلہ قدیم سے ہے اس لئے لسانیات کو نیا نہیں کہا جاسکتا۔ قدیم زمانے میں لسانیات کو گرامر (صرف نحو) یا علم اللغت یعنی علم اللسان کہا جاتا تھا۔ اس وقت یہ علم سادہ اور اپنی عمر کی ابتدائی منزلوں میں تھا۔ اس کے مسائل گرامر اور لغت کے مسائل و مباحث سے گڈ بڈ تھے۔ حد فاصل نہ ہونے کی وجہ سے ان کے درمیان امتیازی خط نہیں کھینچا جاسکتا تھا۔ لسانیات نے ایک قدم آگے رکھا اور گرامر کی چار دیواری توڑ کر باہر آئی تو اس کا نام علم اللغة (زبان کا علم) کی جگہ فقہ اللغت (زبان کا فلسفہ) قرار پایا۔ آج ہم گرامر کے اس اگلے قدم کو لسانیات کہتے ہیں۔ لسانی مسائل کا پہلا قدم گرامر تھا۔ دوسرا قدم قدیم زبان میں فقہ اللغت اور جدید زبان میں لسانیات ہے۔

لسانیات کا تعلق انسان کی زبان سے ہے اس لئے زبان لسانیات کا موضوع ہے۔ لسانیات میں زبان کے بارے میں ہر قسم کے سوالات کئے جاسکتے ہیں۔ اس میں اتنی ہی وسعت ہے جتنی انسان کی زبان میں ہے۔ زبان کی دو بڑی شاخیں ہیں۔ بسیط آوازیں جن سے زبان کے بامعنی الفاظ بنتے ہیں اور ان آوازوں کی گونا گوں ترکیبیں۔ بسیط آوازوں کا علم صوتیات ہے اور آوازوں کی ترکیب و ترتیب کا فن اشتقاقیات (صوریات) لفظ و معنی کے تعلق کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ جس شعبہ لسانیات میں اس تعلق سے بحث کی جائے اسے معنویات کہتے ہیں۔ لسانیات کی یہ تقسیم اجزائے زبان کے لحاظ سے ہے۔ مسائل و مباحث کے لحاظ سے اس کی اور کئی کئی قسمیں ہیں۔ اس فرصت میں مجھے لسانیات کی فن کی حیثیت سے وضاحت کرنی ہے اس لئے اس کی انہی قسموں پر اکتفا کروں گا۔

زبان کی بسیط آوازوں سے گرامر میں بحث کی جاتی ہے اسے علم التجا کہتے ہیں۔ اشتقاق علم صرف کا موضوع ہے جہاں یہ بتایا گیا ہے کہ لفظ یا مادے سے الفاظ اور صیغے کس طرح وضع کئے جائیں اور "کر" سے کرنا "کرتا" کیا، کرے گا۔ کرنے والا یہ تمام صیغے کیسے اور کیونکر ڈھکیں۔ اسی طرح لفظ و معنی کا تعلق لغت یعنی فرہنگ و قاموس سے بھی ہے۔ پھر ان میں اور لسانیات

کی مذکورہ بالا تین قسموں میں کیا فرق ہوا؟ اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ موضوع کی حد تک توان میں اور لسانیات میں کوئی فرق نہیں۔ ان کے مباحث بھی وہی ہیں جو لسانیات کے ہیں۔ لیکن لسانیات چونکہ گرامر کا اگلا قدم ہے اس لئے اس میں گرامر سے زیادہ بحث ہے اور ساتھ ہی گہرائی بھی۔ وسعت اس لحاظ سے ہے کہ لسانیات کے مسائل و مباحث نامحدود ہیں۔ ان میں زندگی کا سا توجہ ہے اور گہرائی یہ ہے کہ گرامر میں موضوع سے سرسری بحث ہوتی ہے۔ لسانیات میں بال کی کھال نکالتے اور وقت نظر سے کام لے کر حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ جب تک حقیقت دریافت نہ ہو سانی ذوق جستجو آسودہ نہیں ہوتا۔

علم بجایں صرف یہ بتا دینا کافی ہے کہ مثلاً اردو میں انیس حروف (یا آوازیں) ہیں اور وہ یہ ہیں۔ ان میں سے اتنے شمسی ہیں اور اتنے قمری۔ ان حروف کے نام بھی ہیں جن کا پہلا حرف اس کی آواز کو ظاہر کرتا ہے۔ مثلاً سین کے "س" اس کا پہلا حرف ہے۔ حروف کے مخارج اور ان کی صفات مختصر طور سے بیان کر دی جاتی ہیں اور بس۔

لسانیات کے شعبہ علم الاصوات (صوتیات) میں بسیط آوازوں سے بڑی جامع، عین اور عام طور سے تین طرف سے بحث ہوتی ہے۔ تشریحی، تاریخی اور تقابلی۔ جب تک یہ تینوں گوشے بحث میں نہ آئیں حقیقت آئینہ نہیں ہوتی۔ تشریحی بحث میں آوازوں کے مخارج، تلفظ، ادا اور صفات کی وضاحت کی جاتی ہے اور ہر آواز کی تاریخ دی جاتی اور دوسری متعلقہ زبانوں سے مقابلے کے بعد اس کے مختلف ارتقائی دوروں کی روشنی میں لایا جاتا ہے۔ یہی کیفیت اخذ و اشتقاق کی ہے۔ گرامر میں صرف یہ بتا دیا جاتا ہے کہ "پڑھا" مثلاً ماضی ہے اور صیغہ واحد غائب جو مادہ "پڑھ" سے الف بڑھا کر وضع ہوا ہے۔ پڑھنا اس کا مصدر ہے۔ علم صرف کی حدیں ختم ہوئیں۔ اس سے آگے وہ آپ کا ساتھ نہ دے گا۔ لسانیات آپ کو بتائے گی کہ "پڑھ" کے اصلی معنی کیا ہیں؟ اور کیسے بنا، کہاں بنا، اس نے معنی پڑھنا کیوں کر ہوئے، اور پڑھا کس لئے ماضی کا صیغہ واحد غائب ہے؟ ان تمام سوالوں کا جواب دینے کے لئے لسانیات کو "پڑھا" کی تشریح کے ساتھ اس کی تاریخ کا کھوج لگانا پڑے گا اور تاریخ کے لئے تقابلی ضروری ہے اس لئے اردو کی ہر شے قدیم و جدید سرمائے کو کھنگال کر لسانیات یہ دیکھے گی کہ ان زبانوں میں قدیم ماضی کے صیغے کس طرح وضع ہوئے اور ان کے مختلف ردپ کیا ہیں۔

اس سے ظاہر ہوا کہ لسانیات کے تشریحی، تاریخی اور تقابلی تین بڑے شعبے ہیں جن پر وہ مشتمل ہے۔ یہ تینوں شعبے ایک دوسرے کے ہم عنوان ہیں۔ لفظ کی تحقیق اور دریافت کے لئے بیک وقت لسانیات کے ان تینوں شعبوں سے کام لینا پڑتا ہے۔ ممکن نہیں کہ ان تینوں میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز کر دیا جائے۔

میں نے عرض کیا تھا کہ لسانیات کے مسائل و مباحث میں بڑی وسعت ہے وہ زبان کے ہر پہلو کو لے کر اس پر بحث کرتی ہے۔ گرامر عام طور سے زبان کے وہی پہلو یعنی ہے جن کی کوئی عملی اہمیت ہے۔ یعنی جن کے جاننے اور سمجھنے سے زبان پر قدرت حاصل ہوتی ہے اور اس کو صحیح طور سے استعمال کر کے خیالات کے اظہار کا موثر اور کسی قدر واضح آلہ بنایا جاسکتا یا ذریعہ اظہار کی حیثیت سے اس کی اہمیت اور افادیت کو روشن کر کیا جاسکتا ہے۔ لسانیات ایک طرح کی سائنس ہے۔ زبان اس کے نزدیک فطری مظاہر میں سے ہے۔ اسے زبان کے ہر پہلو سے دیکھی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا چاہتی ہے کہ زبان کب وجود میں آئی اور کیسے؟ وہ قدرت کی پیداوار ہے یا ضرورت کی یعنی عام فطری مناظر و مظاہر کی طرح فطرت نے اسے پیدا کیا یا انسان نے بقول شخصہ ضرورت ایجاد کی ماں ہے اپنی گونا گوں سماجی ضرورتوں کے پیش نظر وضع کر لیا۔ اور اگر انسان نے وضع کیا تو کسی ایک فرد واحد نے یا پورے سماج نے بالارادہ وضع

کیا یا بلا ارادہ، شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر۔ یہ اور اسی قسم کے متعدد اہم سوالات لسانیات کے سامنے ہیں جن کا اسے جواب دینا ہے۔ اور ان میں سے بعض کا اس نے جواب دیا بھی ہے۔ یہ زبان کی تاریخ کا صرف ایک پہلو ہے۔ اس کا ایک پہلو اور بھی ہے مثلاً یہ کہ زبان جامد ہے یا نامی یعنی جب سے وہ وجود میں آئی برابر ایک حالت پر قائم رہی یا نہ نئے روپ بدل رہی ہے اور اگر روپ بدل رہی ہے تو اس کا یہ روپ بدلنا تاریخی ارتقا ہے یا فطری نشو و نما اور اگر تاریخی ارتقا ہے تو فرد و ادھ کے اختیار و ارادے کا اس میں کس حد تک عمل دخل ہے۔

اس کے بعد زبان کے تغیرات کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ تغیرات کتنے ہیں اور کبوں ہیں۔ تحت یا تخریب صوتی کے مثلاً کیا اسباب ہیں۔ ان اسباب سے تفصیل کے ساتھ بحث ہوتی ہے۔ لسانی تغیرات کے سلسلے میں زبان کی ارتقائی تاریخ اور مختلف زبانوں کے رشتے سامنے آتے ہیں جن کی بنا پر لسانیات ایک طرف زبان کی تاریخ کے مختلف دور بناتی ہے۔ دوسری طرف ملتی جلتی متعدد زبانوں کے خاندان، خانوادے، گروہ اور زمرے قرار دیتی ہے۔ مثلاً بیس ایک لفظ ہے۔ اس کی اصلیت کا کھوج لگاتے لگاتے لسانیات اس کی ایک قدیم شکل۔ بیسی "تاکت" بھی جو اردو کی ایک کہاوت "وہی تین بیسی وہی ساٹھ" میں ہے۔ سنسکرت "ونشت" اور لاطینی "وگنٹ" سے ہو کر (جو بیس کی قدیم ترین شکلیں ہیں) جب اس کی نظر جدید فارسی بست اور انگریزی ٹوٹی "پر پڑی تو اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ "بیس" اصل میں "دوشت" تھا (دو + شت = دوشت یا بیس) کہیں شروع کی دال تخریب صوتی کی تندرہ ہوئی اور کہیں آخر کی "ت" اس سے لسانیات نے نتیجہ نکالا کہ جن زبانوں میں یہ لفظ مختلف شکلوں میں موجود ہے۔ اس کے درمیان قریب کی قرابت ہے۔ لسانیات زبانوں کے رشتوں اور قرباتوں کو دریافت کرنے کے لئے مفرد الفاظ کا کھوج نہیں لگاتی، زبان کے صرفی صورتی سرمایہ کی تحقیق کرتی ہے جو لسانی بیکر کی گویا ریڑھ کی ہڈی ہے۔ اس کے بعد لسانی رشتوں کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کتنی قسم کے ہیں۔ اور یہ سوالات برابر اسی طرح پیدا ہوتے رہتے ہیں۔

لسانیات کے ان متنوع اور رنگارنگ مسائل کو دیکھ کر یہ رائے قائم کرنا دشوار نہیں کہ لسانیات فن نہیں سائنس ہے کس قسم کی سائنس ہے؟ نفسیات و حیاتیات کی طرح طبی سائنس ہے یا معاشیات و اجتماعیات کے انداز کی تاریخی۔ ہنوز یہ طے نہیں ہوا۔ مشہور باہر لسانیات میکس مولر اسے طبعی سائنس بتاتا ہے اور اس کا خواجہ تاش دھٹے اس پر مصر ہے کہ وہ تاریخی سائنس کا ایک شعبہ ہے۔ میں میکس مولر اور دھٹے کے اس اختلاف سے زیادہ زبان و ادب کے رشتے کو اہمیت دیتا ہوں۔ زبان اظہار خیال کا ایک ترقی یافتہ ذریعہ ہے۔ سائنس دان کے نزدیک فطری منظر کی حیثیت سے وہ اہم ہے۔ ادیب کے نزدیک ذریعہ اظہار و بیان کے لحاظ سے ادیب کا تعلق ادب سے ہے اور ادب زبان کے ذریعے وجود میں آتا ہے اس لئے ادیب زبان سے بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ لیکن اس کی دلچسپی ادب و زبان دونوں سے ایک عام قاری کی دلچسپی سے مختلف ہے۔ ادیب کی دلچسپی ایک طرح کی ہوشمندانہ اور بصیرت افزا دلچسپی ہے۔ ایک عام قاری بقول شخصے آم کھاتا ہے پیر نہیں گنتا۔ بات کرتا ہے تو اس پر غور نہیں کرتا کہ جس زبان میں بات کہہ رہا ہے وہ کب اور کہاں پیدا ہوئی۔ ادب پڑھتا ہے اور کوئی نثر پارہ یا شعر اسے پسند آتا ہے تو بار بار پڑھنے کے باوجود یہ نہیں سوچتا کہ نثر پارے یا شعر میں کیا خوبی ہے جس نے اس کے دامن دل کو کھینچا۔ بقول ایک نقاد کے وہ یہ نہیں دیکھتا کہ نقاد کی اس نثر پارے یا شعر کے بارے میں کیا رائے ہے اور وہ بھی اسے پسند کرتا ہے یا نہیں۔ اس کی پسند زیادہ تر ذاتی قسم کی ہوتی ہے۔ سلیج سے زیادہ شخصی تاثر اس میں دخیل ہوتا ہے۔ اس کے



مقابلے میں ادب بات کے ہر پہلو پر نظر رکھتا ہے، ہر جگہ کو پرکھتا اور ہر لفظ کی جانچ پڑتال کے بعد قیمت نہیں کرتا ہے۔ وہ آم ہی نہیں کھاتا پیڑ بھی گنٹلے۔

ادیب کا یہ انداز نظر تنقید ہے۔ لسانیات بھی تنقید ہے عام طور سے ادب کی تنقید کو تنقید کہتے ہیں۔ لسانیات زبان پر کی تنقید ہے۔ ادبی تنقید میں اسالیب بیان کو پرکھا جاتا ہے۔ لسانی تنقید میں زبان کے تعمیری عناصر کے اظہار و بیان پر اثرات دکھائے جاتے ہیں۔ اس کو ادب کی تنقید کی طرح عام تنقید میں جگہ مہنی چاہئے۔ تنقید تخلیق ہونے کے باوجود سانس ہے اور سانس کی سی باقاعدگی۔ نظم و ضبط۔ ترتیب و تسلسل اس میں پایا جاتا ہے۔ لسانیات سانس ہونے کے باوجود تخلیق ہے۔ اس میں تخلیق کی سی جدت و جودت ندوت اور بداعت کے کرشمے نظر آتے ہیں۔ یہ خیال محال ایک برا فکندہ نقاب حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ تنقید تجزیہ ہے۔ جب تک ادب کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ جب تک ادب کا تجزیہ نہ کیا جائے۔ حسن کاری اور تخلیقی منزلوں کی وضاحت نہیں ہوتی۔ لسانیات کا دار و مدار ہی تجزیہ پر ہے، وہ زبان اس کے اجزا اور ضابطوں کا دوست مارم کرتی ہے۔ تجزیہ میں دونوں شریک ہیں۔ ادبی تنقید کا مقصد حسن کی دریافت اور اس کی باز آفرینی ہے۔ لسانی تنقید کی غایت حقیقت نفس الامر کی انکشاف اور اس کی بازیابی ہے۔ خالص تخلیق میں ذوق نظر سے کام لیا جاتا ہے اور تنقید تخلیق میں وقت نظر سے۔ اور یہی وقت نظر لسانی تخلیق و تنقید میں کار فرما نظر آتی ہے۔ جدید تنقیدی نظریات کے مطابق وقت نظر کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی ذوق نظر کی ہے۔ بلکہ شاعر مشرق علامہ اقبال کے نزدیک وقت نظر کے بغیر ذوق نظر نہیں خبر ہے۔

اے اہل نظر ذوق نظر غیب ہے بسکین

جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

بہر حال اس میں شبہ نہیں کہ لسانیات زبان کی تنقید ہے۔ اور اگر تنقید تخلیق ہے تو لسانیات کو بھی تخلیق کی ایک صنف قرار دینا ہوگا۔

مشہور ماہر لسانیات میکس مولر نے گرامر اور لسانیات پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان میں "کیا" اور "کیوں" کا فرق ہے۔ گرامر کیا ہے اور لسانیات کیوں۔ گرامر لفظ اور کلمے کی شناخت کر کے بتاتی ہے کہ وہ کیا ہے۔ اسم ہے یا فعل، اسم ہے تو اسم ذات ہے یا اسم صفت، فعل ہے تو ماضی ہے یا مضارع۔ ماضی ہے تو غائب کا صیغہ ہے یا حاضر کا۔ لسانیات یہ بتاتی ہے کہ اسم کیوں ہے۔ فعل ماضی کس لئے ہے۔ وہ الفاظ و کلمات کی شناخت نہیں کرتی ان کی حقیقت اور اصلیت کے چہرے سے نقاب اٹھاتی ہے۔ ان کی زندگی کے مختلف دوروں کی نشان دہی کرتی ہے۔ گرامر کی شناخت ناقص اور نامکمل تھی۔ لسانیات اسے مکمل بناتی ہے۔ اس میں بھی وہ ادبی تنقید کے ہمدوش اور ہم عنان ہے۔ ادبی تنقید کا کام بھی یہی ہے کہ وہ ادب پارے کی نقاب کشائی کرے اور اس کے جہاں جہاں نما کے جلوے اہل نظر کو دکھائے۔

فراسٹ الیڈ اس کے مطالعہ سے ہر ایک شخص انسانی ہاتھ کی ساخت اور اس کی بیکروں کو دیکھ کر اپنے یادوں کے مستقبل۔ عروج و زوال، موت و حیات وغیرہ پر پیشین گوئی کر سکتا ہے۔ قیمت ایک روپیہ

نگار پاکستان - ۳۲ - گارڈن فارکیٹ کراچی ۳

# اردو تنقید میں روایت اور تجربہ

(ڈاکٹر عبادت بریلوی)

ٹی۔ ایس۔ ایبٹ نے اگرچہ شاعری اور تنقید نگاری میں نت نئے اور رنگارنگ تجربے کئے ہیں۔ لیکن وہ ادب اور تنقید میں روایت کی اہمیت کا قائل ہے۔ ایک جگہ اس نے روایت کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ جو لوگ اپنی روایات سے چشم پوشی اختیار کرتے ہیں۔ ان کو تہذیب یافتہ نہیں کہا جاسکتا۔ ان کی حیثیت وحشیوں کی سی ہوتی ہے۔ اور ایسے لوگ ادب و شعر میں نئے تجربات بھی نہیں کر سکتے۔ کیونکہ نئے تجربات کے لئے روایات کے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے صحت مند روایات کے سائے ہی میں تجربات ترقی کی مترتلیں طے کرتے ہیں۔ مختلف ممالک کے ادبیات کی تاریخ اس حقیقت کو صحیح ثابت کرتی ہے۔ تجربات کی عمارتیں ہمیشہ روایات کی زمین پر تعمیر ہوتی گئی ہیں۔ یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔

اردو ادب میں بھی یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ صحت مند روایات کی ضرورت اور اہمیت کو اردو ادب میں ہمیشہ محسوس کیا گیا ہے۔ مختلف زمانوں میں جو تجربات کئے گئے ہیں۔ ان کے پس منظر میں روایات کا ہاتھ برابر کارفرما نظر آتا ہے۔ زندگی کی انقلابی تبدیلی میں بھی روایات کے اثرات برابر کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ سرسید کی تحریک اردو میں ایک ایسی تحریک ہے جو ادب کو بدلتا چاہتی ہے۔ اور اس کو بدلتی بھی ہے۔ اس میں نئے تجربات بھی ملتے ہیں۔ لیکن صحت مند ادبی روایات کا شدید احساس سرسید اور ان کے علم برداروں کو ہمیشہ رہا ہے۔ ان سب نے اپنے ادب کو بدلا ہے۔ اس کی مختلف اصناف کو نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ لیکن روایات کو ہمیشہ اپنے پیش نظر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ جدید دور میں جو نئے تجربات اردو ادب کے مختلف شعبوں میں ہوئے ہیں۔ ان میں بھی یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ ان میں روایت اور تجربہ کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ یہ روایات ہر دور ہر زمانے میں ایک حسین اور دلکش پہاڑی سلسلے کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ جن کے دامن میں تجربات کے چشے پھوٹے اور بجے ہیں۔ اور انھوں نے ادب کے مختلف اصناف کو اس طرح سیراب کیا ہے کہ ان میں نت نئے اور رنگارنگ پھول کھلتے رہتے ہیں۔

تنقید ادب کا ایک بہت اہم شعبہ ہے۔ ادب کے بنیادی رجحانات کا عکس اس میں بھی نظر آتا ہے۔ بلکہ ادب کی دوسری تخلیقی اصناف سے پہلے ہی اس میں ان رجحانات کی جھلک نمایاں ہو جاتی ہے۔ روایات کی تعمیر و تشکیل کا آغاز بھی پہلے تنقید ہی میں ہوتا ہے اور تجربات بھی اسی میں سب سے پہلے اپنا اثر دکھاتے ہیں۔ بلکہ تنقید ہی کے توسط سے ادب کو ان روایات کا احساس ہوتا ہے اور تجربات کی جولاں نگاہیں نظر آتی ہیں وہ ادب کو ہر دور میں اس اعتبار سے بلند کرتی ہے ادب کے سہارے اپنی اہمیت کو محسوس کرتا ہے۔ اپنی ذات کو پہچانتا ہے۔ گویا وہ ادب کو اس کی روایات کا احساس دلاتی ہے یہ احساس اس میں نئی زندگی، نئی امنگ اور نئی ترنگ پیدا کرتا ہے اور اس طرح وہ ادب کی نئی راہوں پر گامزن کرتی ہے۔ اس طرح ادب کی روایات تنقید کے سہارے بنتی ہیں۔ اور خود تنقید ادب کے سہارے اپنی روایات کی تشکیل کرتی ہے۔

اردو تنقید نے بھی یہی کیا ہے۔ اس نے اردو ادب اور اس کی مختلف اصناف میں روایات کی تشکیل کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی روایات کی تعمیر بھی کی ہے۔ اور اس طرح اپنی ایک مستقل حیثیت بنالی ہے۔ ادب کی ترقی کے ساتھ اس کا ارتقا ہوا ہے اور خود اس ارتقا کے ساتھ ادب نے ترقی کی ہے۔ لیکن بعضوں کے خیال میں تو اردو تنقید کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وہ اسے اقلیدس کا خیالی نقطہ سمجھتے ہیں، یا معشوق کی موموم کمر اس لئے اس خیال کو سامنے رکھ کر اس میں روایات اور تجربات کے سلسلے کی تلاش بے کار ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ خیال حقیقت پر مبنی نہیں ہے۔ اس کو تنگ نظری اور مغرب زدگی کے زہر نے پیدا کیا ہے، ورنہ اردو میں تنقید ایک مستقل حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں روایات کی تعمیر اور تجربات کی تشکیل کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔ اس کے ارتقا میں باقاعدگی پائی جاتی ہے اور وہ مسلسل نظر آتا ہے۔ اس میں تنقیدی روایات ابتدا ہی سے ملتی ہیں۔ یہ روایات ان معیاروں کی صورت میں موجود ہیں جن سے اس زمانے میں ادب کو جانچا جاتا تھا۔ ان معیاروں کا اظہار کسی نہ کسی صورت میں ہوتا رہا ہے اور اگر کسی زمانے میں وہ وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کئے گئے ہیں تو ان کا وجود افراد کے ذہنوں میں ضرور رہا ہے۔

یہ روایات مخصوص سماجی ماحول اور خاص طرح کے حالات و واقعات کے زیر سایہ صورت پذیر ہوئی ہیں۔ اس لئے ان میں بڑی حد تک اپنے زمانے کے مذاق، ذہنی رجحان اور انداز فکر کا پتہ چلتا ہے۔ وہ انھیں کے سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ وہ ایک خاص معاشرت کی پیداوار ہیں۔ ایک مخصوص مذہب نے ان کو جنم دیا ہے۔ مخصوص تاریخی حالات و واقعات کا وہ منطقی نتیجہ ہیں۔ ابتدا میں ایک زمانے تک ان میں استقلال کی کیفیت نظر نہیں آتی۔ کیونکہ خود اس وقت کی زندگی میں استقلال نہیں تھا باقاعدگی اور نظم و ترتیب کی خصوصیات بھی اس زمانے میں نہیں ملتیں کیونکہ ان کا وجود بھی زندگی میں نہیں تھا۔ اور پھر ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اظہار کے ذرائع بھی اس وقت تک موجود نہیں تھے، اردو میں نشر کا رواج عام نہیں تھا۔ لیکن اس زمانے کے مختلف لکھے والوں کے یہاں جگہ جگہ بکھرے ہوئے جو منشر تنقیدی خیالات ملتے ہیں ان میں ہی خصوصیات غالب ہیں، ان میں اور زمانے کی رفتار میں ایک مکمل ہم آہنگی اور مناسبت ہے۔

وہ زمانہ جس میں اردو ادب نے آنکھ کھولی۔ اور جس کے ساتھ اردو تنقید اور روایات کا آغاز ہوا، وہ ہندوستان کی تاریخ میں ایک ایسا زمانہ تھا جس میں جمود کی حکمرانی تھی۔ انحطاط اور زوال کا دور دورہ تھا۔ اور اس جمود اور انحطاط و زوال نے زندگی کی بنیادوں کو ہلکا کر رکھ دیا تھا۔ بے عملی زندگی کو گھن کی طرح کھائے جا رہی تھی۔ سماج کے افراد شاہراہ حیات پر تھک کے بیٹھ چکے تھے۔ اداسی، سوگداری اور تنوہیت نے انھیں ایسی تاریکیوں میں اسیر کر دیا تھا کہ وہ ان سے باہر نکلنے کا خواب بھی نہیں دیکھ سکتے تھے۔ انھیں روشنی کی صورت و در تک بھی نظر نہیں آتی تھی۔ غرض یہ کہ زندگی میں کوئی ہمبہہ، کسی طرح کی گہما گہمی اور کسی قسم کا دلولہ نہیں تھا۔ اس صورت حال کے اثرات ادب اور تنقید میں بھی جھلکتے ہیں۔ چنانچہ اس زمانے میں ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے جو معیار قائم کئے گئے۔ ان میں بھی اسی بے عملی اور تھک کر بیٹھ جانے والی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ دلولہ اور جوش، عملیت اور افادیت کی کمی نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے کی تنقیدی روایات میں ایسی باتوں پر زیادہ زور دیا گیا ہے جو عینیت اور تصویریت کے زیر سایہ پرورش پاتی ہیں، اور اس کا دامن پکڑ کر چلتی ہیں۔

اس صورت حال کا یہ اثر ہے کہ اردو تنقید کی ابتدائی روایات میں خیال سے زیادہ صورت، مواد سے زیادہ ہیئت معانی و مطالب سے زیادہ انداز بیان اور طرز ادب پر زور دیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس زمانے کی تنقیدی روایات میں یہی باتیں غالب ہیں۔ اور ان کا ذکر بار بار آتا ہے۔ یہی اس دور کا بنیادی رجحان ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس زمانے کے فنکاروں



اور نقادوں میں مواد و معانی کا کوئی شعور نہ تھا ہی نہیں۔ ایسا نہیں ہے۔ متعدد جگہ یکسرے ہوئے تنقیدی خیالات۔ اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ اس زمانے کے لوگ زندگی اور کائنات کے مختلف مسائل کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ اور ان کی اہمیت سے واقف تھے۔ ان کے نزدیک یہ بات بھی ضروری تھی کہ ان سب کو شعر و ادب کا موضوع بنایا جائے۔ لیکن زندگی ان کے نزدیک بہت محدود تھی۔ ان کی نوعیت انفرادی تھی۔ اجتماعیت کا کوئی شعور ان کے یہاں نہیں تھا۔ وہ اس کے ہر پہلو کو داخلی زاویہ نظر سے دیکھنے کے عادی تھے۔ ان کی نظر مادی اور مابعد الطبیعیاتی حقیقتوں پر زیادہ پڑتی تھی۔ اس لئے اگر وہ زندگی کو دیکھتے تھے تو انھیں پہلوؤں کو سامنے رکھ کر دیکھتے تھے۔ چنانچہ انھیں باتوں کا شعور تنقیدی روایات میں بھی نظر آتا ہے انھیں باتوں کا بیان اس زمانے میں ادب تھا۔ لیکن ان باتوں کی ترجمانی بھی لازمی نہیں تھی۔ ان کو پیش کرنے کا انداز زیادہ اہم تھا۔ صنعت گری ان خیالات پر غالب آجاتی تھی۔ اور یہ باتیں پس منظر میں جا پڑتی تھیں۔ اردو کی قدیم تنقیدی روایات کا بخیر ڈھیہی ہے۔

یہ تنقیدی روایات لفظوں، شعراء کے تذکروں، اساتذہ کی اصلاحوں اور ان اعتراضات و مباحث میں ملتی ہیں جو ان دنوں بہت عام تھے۔ تذکرہ لکھنے کا رواج اردو میں ابتدا ہی سے فارسی کے زیر اثر ہوا۔ فارسی میں جس طرح شعراء کے تذکرے لکھے جاتے تھے، اسی انداز کے تذکرے اردو میں بھی لکھے گئے۔ بلکہ اردو نثر کے نہ ہونے کے باعث زیادہ تذکرے فارسی ہی میں لکھے گئے۔ اس لئے ان میں وہی تمام خصوصیات ملتی ہیں جو فارسی تذکروں میں عام تھیں۔ ان میں لکھنے والا اردو شعراء کے مختصر حالات اور انتخاب کلام پیش کرتا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی کلام پر اس کی رائے بھی شامل ہوتی تھی۔ یہ رائے چند جملوں پر مشتمل ہوتی تھی۔ لیکن اس کی تنقیدی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ یہ رائے پیش کرتے ہوئے لکھنے والے کے سامنے ضرور کچھ نہ کچھ معیار ہوتے تھے۔ وہ کسی نہ کسی اصول کے ماتحت پیش کی جاتی تھیں۔ ان میں تفصیل نہیں، وہ مختصر ہیں۔ لیکن اس اختصار ہی میں وہ اصول اور معیار موجود ہیں جو اس زمانے میں موجود تھے۔ معانی و بیانات کی اصطلاحات خاص طور پر ان کے پیش نظر رہتی تھیں۔ فصاحت و بلاغت کا ذکر وہ برابر کرتے تھے۔ اور ان اصطلاحوں میں ایک سماعت ہے۔ انھیں کے سہارے اردو میں تنقید کی روایات بنی ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ان میں ظاہری اور صورتی پہلو کی طرف توجہ زیادہ ہے۔ لیکن اس زمانے میں تنقید اسی سے عبارت تھی۔ میر تقی میر، میر حسن، قدرت اللہ قاسم، قاسم چاند پوری، مصطفیٰ، نجفی نرائن شفیق، اور مصطفیٰ خاں شیفہ وغیرہ کے تذکرے انھیں خصوصیات کے حامل ہیں۔ تذکروں کے ساتھ ساتھ استاد کلاش گرد کے کلام پر اصلاح دینے کا رواج ہمارے یہاں ابتدا ہی سے ملتا ہے۔ یہ اصلاحیں بغیر کسی تنقیدی شعور کے نہیں دی جاسکتی تھیں۔ ان اصلاح دینے والوں کے پیش نظر بھی کچھ معیار ہوتے تھے۔ چنانچہ ان اصلاحوں نے بھی ان معیار کو پیش کرنے کے اردو میں تنقید کی روایات کو قائم کیا۔ لیکن ان میں بھی ظاہری پہلو کی طرف استاد کی توجہ نسبتاً زیادہ رہتی تھی۔ چنانچہ اردو میں مباحث و اعتراضات کے سلسلے ملتے ہیں۔ تاریخیں بنتی چلی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ تقریظیں لکھنے کا جو عام رواج تھا وہ بھی اس اعتبار سے اہم ہے۔ غرض یہ کہ ان سب میں اردو کی وہی مخصوص تنقیدی روایات موجود ہیں، جن کا ایک سلسلہ ملتا ہے۔

اردو تنقید ایک زمانے تک انھیں روایات کی بنائی ہوئی ڈگر پر چلتی رہی۔ جب تک حالات نہیں بدلتے، ان میں کوئی تغیر نہیں ہوا۔ ادب و شعر انھیں معیاروں سے جانچے اور پرکھے جاتے رہے۔ لیکن جب خیالات بدلے اور زندگی نے

کردی اور افکار و خیالات میں تبدیلیاں ہوئیں تو ادب و تنقید بھی انقلاب و تغیر کے اس عمل سے دوچار ہوئے، زندگی کے ساتھ ساتھ جدت کے بادل ادب و تنقید کے افق پر بھی منڈلانے لگے۔ اب تنقید میں ان قدیم معیاروں کو سامنے رکھ کر بعض نئے معیاروں کی تشکیل کی گئی۔ یہ معیار قدیم معیاروں سے بڑی حد تک مختلف تھے اور زندگی کے نئے تقاضوں کو پورا کرتے تھے۔ ان معیاروں نے اردو تنقید میں نئی روایات کی طرح ڈالی۔ یہ روایات بڑی جاندار تھیں۔ کیونکہ ان کو بدلتی ہوئی زندگی کے ساتھ بدلتے ہوئے ایک عقلی زاویہ نظر نے پیدا کیا تھا۔ ان کے ہاتھوں صحیح معنوں میں اردو تنقید کی ابتدا ہوئی، کیونکہ ان روایات کو سامنے رکھ کر اب باقاعدہ تنقید لکھی جانے لگی۔ اس سے قبل اردو تنقیدی معیار اور تنقیدی روایات موجود تھیں۔ لیکن تنقید لکھی نہیں جاتی تھی۔ جگہ جگہ بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات کی صورت میں ان روایات کا وجود نظر آتا تھا۔ سرسید نے سب سے پہلے تنقید اور اس کی نئی روایات کی طرف توجہ دلائی۔ اور انھوں نے خود بھی اپنی تحریروں میں نئی تنقیدی روایات کو پیش کیا۔ لیکن وہ اپنی دوسری مصروفیات کے باعث اس طرف پوری طرح توجہ نہ کر سکے۔ یہ میدان انھوں نے حاتی کے لئے چھوڑ دیا۔ حاتی نے ان نئی تنقیدی روایات کو عام کرنے کی پوری کوشش کی۔ اور اس میں شک نہیں کہ حاتی ہمارے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ انھوں نے زمانے کے تغیر کو پوری طرح محسوس کیا۔ بدلتے ہوئے حالات جو اثرات ادب اور تنقید پر چھوڑتے ہیں اس کا وہ بڑا گہرا شعور رکھتے تھے۔ لیکن قدیم روایات کی اہمیت کا بھی انھیں احساس تھا۔ اس لئے انھوں نے تنقید کی جو نئی روایات قائم کیں وہ وقت کا تقاضا ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم روایات کی بنیادی خصوصیات سے یکسر بے نیاز نہیں تھیں۔ حاتی نے روایات کی اہمیت کو پوری طرح سمجھا ہے، انھوں نے اردو تنقید میں نئے تجربات کئے۔ اور ان کے تجربات نے وہ اہمیت اختیار کی کہ انھوں نے اپنے زمانے ہی میں روایات کا روپ اختیار کر لیا۔

حاتی کا زمانہ ہماری زندگی کا ایک ایسا زمانہ تھا۔ جب اس کے ہر شعبے میں تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ پرانی قدروں کی عمارتیں گرتی جاتیں اور ان کی جگہ نئی قدروں کے ایسے رنگ محل تعمیر ہو رہے تھے جن میں نئے سے نئے افکار و خیالات نے اپنی محفلیں سجا رکھی تھیں۔ اصلاح کا خیال بھی عام ہو رہا تھا۔ اور اس کے نتیجے میں پرانی روایات اور قدروں میں نیا خون زندگی دوڑانے کے منصوبے باندھے جا رہے تھے۔ ہر شخص کے سر میں نیا سودا تھا۔ حاتی اس دور کی اس صورت حال کے سب سے بڑے ترجمان اور نقاد ہیں۔ وہ اپنے زمانے کی پیداوار تھے۔ اردو ادب اور تنقید کو نئے تغیرات سے حالی ہی نے آشنا کیا۔ انھوں نے سب سے پہلے اس خیال کا اظہار کیا ہے۔ خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا۔ یہ ایک بہت بڑی بات تھی۔ اس خیال نے ہماری زندگی پر چھائی ہوئی عینیت اور تصوریت کو بڑی حد تک ختم کر دیا۔ حالی کے بنیادی تنقیدی خیالات و نظریات یہ ہیں کہ ادب صرف تفریح طبع کا ذریعہ نہیں ہوتا۔ اس کا کوئی مقصد بھی ہوتا ہے۔ یہ مقصدیت اور افادیت اجتماعی زندگی کی ترجمانی میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے اور ادب میں اس اجتماعی اور سماجی زندگی کی ترجمانی ضروری ہے۔ ادیب کا مقصد سماجی حالات کی نہ صرف ترجمانی اور عکاسی، بلکہ تنقید بھی ہونا چاہئے۔ سماجی اصلاح کے خیال کو ان کے یہاں نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن حالی اس طرح کے خیالات رکھنے کے باوجود ادب کے جمالیاتی پہلو کے بھی قائل ہیں۔ اسلوب، انداز بیان اور طرز ادا کی اہمیت کا خیال ان کی تنقید میں نمایاں نظر آتا ہے۔ انھوں نے ان خیالات و نظریات سے نئی روایات ضرور بنائیں۔ لیکن پرانی روایات کے اثرات بھی ان کے یہاں ملتے ہیں۔ چنانچہ وہ معانی و بیان کی اصطلاحات تک کے استعمال سے گریز نہیں

کرتے، شبلی اور آزاد کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ اصلاحی رجحان کے تحت نئی تنقیدی روایات کے اثرات ان کے یہاں بھی نظر آتے ہیں، لیکن انھوں نے بھی قدیم روایات سے یکسر چشم پوشی نہیں کی ہے۔ ان کے یہاں بھی ان دونوں کا سنگم ملتا ہے۔ جدید تنقید کی ابتدا حاکمی، شبلی اور آزاد کے ہاتھوں پیش کئے ہوئے ان ہی تنقیدی خیالات و نظریات سے ہوتی ہے یہ خیالات و نظریات حالات کا تقاضا تھے۔ اس لئے انھوں نے اردو تنقید میں ایک مستقل حیثیت اختیار کر لی۔ اور ان کے تجربے روایات بن گئے۔ حالی کے تنقیدی نظریات اردو تنقید میں سب سے پہلے تجربے ہیں۔ حالی کے بعد کچھ تو زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیات کے زیر اثر اور کچھ مغربی افکار و خیالات کے پیش نظر حالی کے لگائے ہوئے اس درخت میں نئی نئی کونپلیں پھوٹی ہیں اور نئے نئے پھول کھلتے ہیں۔ حالی، شبلی اور آزاد نے تنقید میں تجربات کا جو سلسلہ شروع کیا۔ اس کو محققین نے جاری رکھا۔ وہ ان تجربات میں کچھ اضافے تو نہ کر سکے، لیکن انھوں نے تجربات کی بنیادوں کو مضبوط بنایا۔ ڈاکٹر عبدالحی، پنڈت کیفی، پروفیسر حامد حسن قادری اور پروفیسر مسعود حسن کے نام اس سلسلے میں لئے جاسکتے ہیں۔ ان سب نے تحقیق کے ساتھ ساتھ تنقید کی طرٹ بھی توجہ کی، اور سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو تنقیدی تجربات کی روایتیں قائم ہوئی تھیں اس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ تنقیدی تجربات کی مثالیں ان کے یہاں بھی کہیں کہیں ملتی ہیں۔ ان پر مغرب کے اثرات براہ راست نہیں پڑتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں جدت کے یہ تجربات کسی رجحان کی صورت میں نظر نہیں آتے۔

اردو تنقید میں تجربات کا یہ سلسلہ ایک مستقل صورت اس وقت اختیار کرتا ہے جب وہ براہ راست مغرب کے زیر اثر آجاتی ہے اور گہرائی کے ساتھ مغربی افکار و خیالات کے اثرات قبول کرنے لگتی ہے ان نقادوں کے یہاں یہ تجربات زیادہ ملتے ہیں جو شعوری طور پر مغرب کے ان اثرات کو قبول کرتے ہیں۔ اس کی ایک شکل ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری کے یہاں تقابلی تنقید کی صورت میں ملتی ہے، انھوں نے غالب پر اپنا مشہور مقالہ لکھ کر تقابلی تنقید کا ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ اس میں انتہا پسندی ضرور ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس تجربے کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی تنقید کا عام انداز یہ ہے کہ وہ شاعر زیر نظر کا مقابلہ یوزپ کے حکما اور شعراء کے خیالات سے کرتے ہیں ڈاکٹر بجنوری کے ساتھ ساتھ مغرب سے اخذ و ترجمہ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ او۔ اس میں عبدالقادر سرحدی، ڈاکٹر محی الدین زور و حامد اللہ افسر پیش نظر آتے ہیں۔ ان کی تنقید تمام تر مغرب کے تنقیدی افکار و خیالات کا اخذ و ترجمہ ہے۔ سرحدی کی جدید اردو شاعری، ڈاکٹر زور کی روح تنقید اور حامد اللہ افسر کی نقد الادب اس رجحان کو پیش کرتی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں گہرائی کم ہے۔ لیکن ان کی تجرباتی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے اردو تنقید کو جدید انداز سے آشنا کیا ہے۔ اور ایسی باتیں پیش کی ہیں جو اس سے قبل اس میں موجود نہیں تھیں۔ ان کی یہ جدت بذات خود پہلے اہم نہ ہو لیکن ان کے ان تنقیدی تجربات نے مغرب سے صحت مند اثرات قبول کرنے کی جو فضا اردو تنقید میں پیدا کی۔ اس سے چشم پوشی ممکن نہیں۔

مغرب کے زیر اثر جدت کی یہ فضا اردو تنقید میں تجربات کی رفتار کو تیز سے تیز تر کرتی ہے، بدلتے ہوئے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات ان تجربات کو کچھ اور بھی بڑھاتے ہیں۔ بیسویں صدی کا زمانہ ہماری زندگی میں تغیر و تبدل کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس زمانے میں بیسیوں روایات بنتی اور بگڑتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبے میں کش مکش اور کوریزش کے اثرات نظر آتے ہیں۔ سیاسی سماجی اور معاشی کش مکش انتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ قدامت و جدت، رجعت و ترقی کی کش مکش کا اثر ہر شعبے میں نمایاں ہونے لگتا ہے۔ بنیادی مسائل کو سمجھنے کا شعور عام ہو جاتا ہے۔ طبقاتی آویزش شاپ پر پہنچ جاتی ہے۔ ایک نئی دنیا اور ایک نئے نظام کے تصورات پھیلنے لگتے ہیں۔ یہ صورت حال ادب اور تنقید میں بھی اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اس کش مکش کا عکس اس میں بھی نظر آنے



لگتا ہے۔ انقلاب اور تبدیلی کے خیالات اس میں بھی عام ہوتے ہیں۔ اور اس طرح تجربات کی رفتار اس میں بھی تیز ہو جاتی ہے۔ تنقید کو ان حالات کا ساتھ دینا پڑتا ہے۔ حالی کے ہاتھوں نئی تنقید کے جو تجربات ہوئے تھے۔ اور جنہوں نے ایک روایت کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ وہ اب ایسے نوجوان نقادوں کے ہاتھوں میں آ جاتی ہے۔ جو حالات کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ جن کا مطالعہ وسیع ہے۔ جن کی فکر میں گہرائی ہے۔ جو ادب ہی کے نہیں زندگی کے بھی نقاد ہیں۔ وہ حالی سے بھی دو چار قدم آگے بڑھے ہیں وہ ادب کی صرف سماجی زندگی کا ترجمان اور عکاس ہی نہیں سمجھتے، نقاد بھی سمجھتے ہیں۔ ادب ان کے خیال میں سماجی زندگی کی طبقاتی کش مکش کا منظر ہوتا ہے۔ اس لئے ادب اس طبقاتی کش مکش میں حصہ لئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ اس میں حصہ لیتا ہے اور زندگی اس کے ہاتھوں ترقی کی نئی سے نئی شاہراہوں پر گامزن ہوتی ہے۔ یہ خیالات حالی کے خیالات سے مناسبت رکھتے ہیں۔ لیکن ان میں کچھ زیادہ گہرائی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی بنیادیں جدید نظریات فکریہ استوار ہیں۔ ان نقادوں میں سے اکثر کی تان مار کیت پر جا کر ٹوٹتی ہے۔ مارکسی تنقید کے تجربات جدید اردو تنقید میں خاصے نمایاں ہیں۔ اکثر نقاد اس نظریہ تنقید کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ان کو ایک لڑی میں پرو دیا۔ اور اس تحریک کے زور اثر مابقی تنقید کے لئے تجربات کا سلسلہ اردو میں خاصی ترقی کر گیا اور اس نے ایک اہم رجحان کی صورت اختیار کر لی۔ ڈاکٹر عبد العظیم سید سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری۔ سید احتشام حسین وغیرہ کے یہاں اس کے اثرات ملتے ہیں۔ ان سب نے مارکسی تنقید کی طرف توجہ کی۔ اور اس طرح اردو تنقید کو نئے تجربات سے آشنا کیا۔ اسی زمانے کے بعض نقاد اگرچہ پوری طرح ان کے ہم نوا نہ ہو سکے۔ لیکن انہوں نے کم و بیش انہیں خیالات کا اظہار کیا جو حالی پر اضافہ تھے۔ رشید احمد صدیقی اور آل احمد سرور وغیرہ مارکسی نہ ہو سکے۔ لیکن زندگی کی کش مکش کو انہوں نے مارکسیوں سے کچھ کم محسوس نہیں کیا یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں عمرانی تنقید کے نئے تجربات ملتے ہیں۔

ان تجربات سے اردو تنقید میں حقیقت نگاری کی تحریک استوار ہوتی ہے اور اس حقیقت نگاری کی تحریک کے ہاتھوں ایک ایسا ماحول پیدا ہوتا ہے جس سے تنقیدی تجربات کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ حقیقت نگاری کا رجحان علوم سے دلچسپی کو بڑھاتا ہے زندگی کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کے اثر و رموز سے آشنا کرتا ہے زندگی کے مختلف شعبوں میں جو نئے نئے انکشافات آئے دن ہوتے رہتے ہیں۔ ان کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے اس طرح ایک علمی و تحقیقی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ تنقید ان سب متاثر ہوتی ہے۔ اور اس طرح اس میں نئے افکار و خیالات نئے تجربات سامنے آتے ہیں۔ مغربی تنقید میں چلتی ہوئی مختلف تحریکات کا اثر بھی ان تجربات میں شامل ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح ان میں کچھ اور بھی استواری آ جاتی ہے۔ اردو تنقید کے ان نئے تجربات میں نفسیاتی رجحان خاص طور پر نمایاں ہے۔ یہ نفسیات کے گہرے شعور کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ آئی۔ اے کے تجربے کو اس میں خاصا دخل ہے۔ اس کے اثرات کچھ کچھ ہر نقاد کے یہاں نظر آتے ہیں۔ ادب کو جانچنے دتت ان نقادوں کے سامنے ہر فرد اور سماج کی انفرادی اور اجتماعی نفسیات ضرور رہتی ہے۔ یعنی فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی یا تجزیہ نفس کو بھی سامنے رکھ کر تنقید کرتے ہیں۔ اس طرح تحت شعور کی انجھنیں اور پیچیدگیاں خاص طور پر ان کے سامنے رہتی ہیں۔ میراجی اور ان کے بعض ساتھی ان تجربات میں پیش پیش رہتے ہیں۔ ان پر فرائڈ اور اس کے نظریہ تحلیل نفسی کا اثر خاصہ گہرا ہے۔ ویلے نفسیات کے عام اثرات تقریباً ہر نقاد کے یہاں مل جاتے ہیں اس کے علاوہ علم الاقوام کے بڑھتے ہوئے شعور نے بھی اردو تنقید کو نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ اس کے تحت ادب کو فرد کی نسلی اور قومی خصوصیات کا آئینہ دار سمجھ کر دیکھا اور پرکھا

جاتا ہے۔ اگر اہم صاحب کی تنقیدوں میں اس طرح کے تجربے موجود ہیں۔ آخر انہی نے بھی اپنے مضامین میں ان تجربات کی طرف اپنا رجحان ظاہر کیا ہے۔

تاثراتی تنقید کی روایت اردو میں بہت پرانی ہے۔ ایک زمانے تک اس کے اثرات مختلف صورتوں میں نظر آتے ہیں لیکن بیسویں صدی میں اس تاثراتی تنقید نے اپنے آپ کو سنبھالا اور اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کی۔ اس کے نتیجے میں اسے اپنے آپ کو بڑی حد تک بدلتا پڑا اور اس طرح اس میں بھی بہت سے نئے تجربات ہوئے۔ اس کے اثرات سب سے پہلے جمہوری افادی کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد نیاآز۔ مجنوں اور فراق نے اس میں نئے نئے گل کھلائے۔ تاثراتی اہمیت ذہن نشین کرائی۔ حسن کے جدید تصورات پیش کئے اور ادب برائے ادب کے نظریے کو زندگی سے ہم آہنگ کیا۔ حسن کی تلاش ان کے اس زمانے کی تنقید کا بنیادی عنصر ہے۔ امریکہ کے مشہور تاثراتی نقاد اسپنگارن SPINGARN کا اثر ان پر نمایاں ہے۔ اس رجحان تنقید میں جو اضافہ انہوں نے کیا ہے وہ یہی ہے کہ تاثراتی تنقید کو کسی حد تک عقل و شعور سے قریب لانے کی کوشش کی ہے اور کسی حد تک تجرباتی انداز کو بھی اس میں نمایاں کیا ہے۔ آخر میں نیاآز، مجنوں اور فراق اس راستے سے ہٹ گئے اور انہوں نے حقیقت پسندوں میں شامل ہونے کی شعوری کوشش کی۔ اور اس میدان کو صلاح الدین اور جعفر علی خاں اثر کے لئے چھوڑ دیا۔ ان دونوں نے تاثراتی تنقید کو بالکل نئی راہوں پر ڈالا۔ اس میں تحقیق اور تجربے کی گہرائی پیدا کی۔ حسن کا احساس دونوں کے یہاں شدید ہے۔ رومانیت کے اثرات دونوں کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ ادب برائے ادب کے دونوں قائل ہیں۔ لیکن ان باتوں کا تجربہ وہ بڑی خوبی سے کرتے ہیں۔ اور اب محمد حسن عسکری نے تو اس رجحان کو بالکل نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ عسکری پہلے حقیقت پسندی کا دعویٰ کرتے تھے۔ چنانچہ وہ اس حقیقت پسندی تک پہنچے بھی تھے۔ لیکن اپنے مخصوص مزاج کے باعث وہاں سے مایوس ہو کر واپس ہوئے۔ اس تحریک کے خلاف اس کا رد عمل ان کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ وہ سختی سے ادب برائے ادب کے نظریے کے قائل ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ خیر و شر کی مقدار تک سے اپنے آپ کو بے نیاز کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں تجربے کی گہرائی اور اس نظریے کو صحیح ثابت کرنے کے لئے نئی تاویلیں اور ایک شگفتہ لیکن منطقی انداز جو ان کی تحریروں میں ملتا ہے وہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے۔ اس سے اختلاف کیا جاسکتا ہے، اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

تجربات کا یہ سلسلہ آج اردو تنقید میں جاری ہے۔ مختلف علوم کی پھیلتی اور بڑھتی ہوئی روشنی میں اردو تنقید تجربات کی ان راہوں پر گامزن ہے۔ دنیا میں چلتی ہوئی مختلف ادبی اور فنی تحریکات اس کی سپری میں پیش ہیں۔ لیکن ان تجربات کی نوعیت ابھی مستقل نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا ملک اس وقت سیاسی، سماجی اور معاشی کش مکش میں مبتلا ہے۔ علمی اور فکری ترقی کے لئے ابھی راہیں بڑی حد تک مسدود ہیں۔ اس لئے اس سماجی اور معاشی کش مکش کے نتیجے میں جو تنقید ہو سکتی ہے اس کا اثر اردو میں نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید آج اردو پر چھائی ہوئی ہے۔ سارا میدان عمرانی نقادوں کے ہاتھ میں ہے، اور اسی میں نئے نئے تجربے آئے دن ہو رہے ہیں۔

اردو تنقید تجربات کی ایک داستان ہے۔ ان ہی تجربات نے اس میں مستقل جگہ بنا کر روایات کی حیثیت بھی اختیار کی جس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تجربے نے روایات پر اپنی مینادوں کو استوار کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان تجربات و روایات میں ایک ہم آہنگی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے کے لئے اجنبی نہیں معلوم ہوتے۔

# تنقید کا منصب

مصنف۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ

ترجمہ۔ جمیل جالبی

کئی سال ہوئے فن میں نئے اور پرانے کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے ایک بات کہی تھی جسے میں آج بھی مانتا ہوں۔ وہ جملے میں یہاں پیش کرنے کی جرات کر رہا ہوں کیونکہ موجودہ مقالے میں اسی اصول کا، یہ جملے جس کا اظہار کرتے ہیں۔ اطلاق کیا گیا ہے۔

”موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کسی نئے (حقیقتاً نئے) فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجودہ نظام میں تبدیلی پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی ضعیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے کے رشتے، تناسبات اور اقدار پورے نظام میں نئے سرے سے ترتیب پالیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے بھی نظام کے اس تصور سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے۔ اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے۔ اسی طرح حال ماضی کو بدلتا ہے۔“

اس وقت میں فن کار کے بارے میں اظہار خیال کر رہا تھا اور دانت کے شعور کے بارے میں جو سمجھتا ہوں۔ فنکار میں ہونا ہی چاہئے۔ لیکن وہ زیادہ تر نظام کا مسئلہ تھا اور تنقید کا منصب بھی بنیادی طور پر نظام ہی کا ایک مسئلہ معلوم ہوتا ہے میں اس وقت ادب کو جیسا کہ میں اب بھی سمجھتا ہوں۔ دنیا کے ادب کو، یورپ کے ادب کو۔ کسی ایک ملک کے ادب کو، صرف افراد کی تحریروں کا مجموعہ نہیں سمجھ رہا تھا۔ بلکہ زندہ مکمل چیزیں سمجھ رہا تھا یعنی ایسے اصول جن کے تعلق سے ادبی فن کی انفرادی تخلیقات اور انفرادی فنکاروں کی تخلیقات اپنی قدر و قیمت قائم کرتی ہے لہذا اس بات کے پیش نظر فنکار سے الگ عالم خارج میں کوئی چیز ایسی ہے جس کا وہ مطیع ہوتا ہے۔ ایک ایسی عقیدت جس کے سامنے اپنے اچھوتے مقام کو پانے اور حاصل کرنے کے لئے اسے جھکنا پڑتا ہے اور اپنی ذات کی قربانی دینی پڑتی ہے ایک مشترک درشہ، ایک مشترک مقصد فن کاروں کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحد کر دیتے ہیں۔ اس بات کو تسلیم کر لینا



چاہئے کہ یہ اتحاد زیادہ تر غیر شعوری ہوتا ہے۔ ہر زمانے کے سچے فنکاروں کے درمیان میرا خیال ہے ایک غیر شعوری شرکت ہوتی ہے۔ اور جو کچھ سلیقہ مندی کی ہماری جہلت ہمیں حکماً مجبور کرتی ہے کہ ہم اس جگہ اٹکل بچو لا شعوریت کے دم و دم پر نہ رہیں جہاں ہم شعوری طور پر کچھ کر سکتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جو کچھ غیر شعوری طور پر واقع ہوتا ہے اگر اسے شعوری طور پر سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم اسے کسی مقصد میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ دوسرے درجے کے فنکار یقیناً اپنی ذات کو کسی مشترک مقصد کے حوالے کر دینے پر قادر نہیں ہیں کیونکہ اس درجہ کے فنکار کا خاص مقصد غیر اہم اختلافات کا ادعا ہے۔ جو اس کا طرہ امتیاز ہیں۔ صرف ایسا آدمی ہی جو اپنی ذات کو اس درجہ ترک کر دے کہ وہ اپنی تصنیف میں خود کو بھول جائے، ہم کاری، تبادول خیال اور اضافہ کرنے پر مقدر رکھتا ہے

اگر ایسے نظریات فن کے بارے میں تسلیم کر لئے جائیں تو اس سے یہ فطری نتیجہ نکلتا ہے کہ جو کوئی ان نتائج کو تسلیم کرتا ہے وہ تنقید کے بارے میں بھی اس قسم کے نظریات کو تسلیم کرتا ہے۔ جب میں تنقید کا نام لیتا ہوں تو یقیناً اس سے یہاں میری مراد تحریری غلطیوں کے ذریعہ کسی فن پارے کی تفسیر و تشریح سے ہے لیکن لفظ تنقید کے عام استعمال کے سلسلے میں جس سے ایسی تحریریں مراد لی جائیں جیسا میتھو آرنلڈ اپنے مضمون میں مراد لیتا ہے۔ میں چند معروضات پیش کر دوں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے (ان محدود معنی میں) یہ پھر معروضہ پیش نہیں کیا کہ تنقید خود اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لئے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنے منصب (وہ جو کچھ بھی ہو) اقدار کے مختلف نظریات کے مطابق زیادہ بہتر طریقہ پر ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے۔ جسے سرسری طور پر یوں کہا جاسکتا ہے کہ وہ فن پارے کی توجہ اور اصلاح مذاق کا کام انجام دے۔ اس طرح نقاد کا کام بالکل واضح اور مقرر ہو جاتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی نسبتاً آسان ہو جاتا ہے کہ آیا وہ اسے تسلی بخش طور پر انجام دے رہا ہے یا نہیں اور یہ کہ عام طور پر کس قسم کی تنقید مفید ہے اور کس قسم کی مبہم اور بے معنی لیکن اس بات کی طرف ذرا سی توجہ دینے سے ہم دیکھتے ہیں کہ تنقید فائدہ بخش سرگرمی کا ایک سیدھا سادا باضابطہ دائرہ عمل ہونے کے علاوہ کہ جس سے ظاہر داری کو فوراً بے دخل کیا جاسکتا ہے۔

سڈے پارک کے بحث و مباحثہ کرنے والے حتیٰ مقرروں سے زیادہ بہتر نہیں ہے جنہیں اپنے اختلافات کا بھی اندازہ نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں یہاں اس بات کا اقرار کیا جائے گا کہ ایسے موقع پر خاموشی کے ساتھ باہمی سمجھوتہ کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ نقاد کو اگر اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہئے کہ وہ اپنے ذاتی تعصبات اور چکروں سے جن کا ہم سب شکار ہیں نکلنے کی کوشش کرے۔ اپنے اختلافات کو جہانگیر ممکن ہو صحیح فیصلے کی مشترک تلاش میں زیادہ سے زیادہ اپنے ہم پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ معاملہ اس کے برعکس ہے تو ہم اس شبہ میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ نقاد کی روزی دوسرے نقادوں سے انتہائی مخالفت اور تشدد پر منحصر ہے یا پھر اپنی چھوٹی چھوٹی انوکھی اور عجیب باتوں پر جن پر وہ پہلے سے کاربند ہے اور جن پر وہ صرف خود بینی یا کاہلی کی وجہ سے جہار ہٹا چاہتا ہے۔ نقادوں کے اس گردہ کو ہم اپنے دائرہ فکر سے خارج کر دینا ہی مناسب سمجھتے ہیں۔ اس اخراج کے فوراً بعد یا جیسے ہی ہمارا غصہ ٹھنڈا پڑ جائے ہم اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ

اس کے باوجود کچھ کتابیں، کچھ مضامین، کچھ جملے، کچھ آدمی پھر بھی ایسے رہ جاتے ہیں جو ہمارے لئے بہت مفید رہے ہیں اور ہمارا دوسرا قدم یہ ہے کہ ہم ان کی درجہ بندی کی کوشش کریں اور معلوم کریں کہ آیا ہم کوئی ایسا اصول وضع کر سکتے ہیں۔ جس کے پیش نظر فیصلہ کیا جاسکے کہ کس قسم کی کتابوں کو محفوظ رکھنا چاہئے اور تنقید کے کون سے مقاصد اور ضابطوں کی پیروی کرنا چاہئے۔

فن پارے سے فن کے تعلق کا تصور، ادب پارے سے ادب کے تعلق کا تصور، تنقید سے تنقید کے تعلق کا تصور، جس کا خاکہ میں نے اوپر پیش کیا ہے۔ مجھے فطری اور بدیہی معلوم ہوتا ہے۔ اس مسئلہ کے اخلاقی پہلو کے احساس کے لئے میں سٹرمری کا ممنون احسان ہوں یا غالباً میں اپنے اس احساس کا کہ اس میں صحیح اور قطعی فیصلے کا مسئلہ بھی شامل ہے۔ سٹرمری کے احسان کا مجھے اور زیادہ احساس ہے۔ ہمارے بیشتر نقاد، بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں وہ صلح کرتے ہیں، لیپا پونی کرتے ہیں، معاہدے کو دبانے میں، تھپکتے ہیں۔ پنجوڑنے میں، بات بنانے میں، خوشگوار مسکن تیار کرنے میں، بہانہ سازی میں مصروف ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود کو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے۔ سٹرمری ان میں سے نہیں ہیں۔ وہ اس بات سے واقف ہیں کہ نقاد کو معین راستے اختیار کرنے چاہئیں اور کبھی کبھارا سے چاہئے کہ وہ کسی چیز کو مسترد کرے اور کسی دوسری چیز کو اختیار کرے۔ وہ کوئی اس گناہم ادیب کی طرح نہیں ہیں جس نے آج سے کئی سال قبل ایک ادبی پرچے میں اس بات پر زور دیا تھا کہ رومانیت اور کلاسیکیت ایک ہی چیز ہے اور فرانس میں حقیقی کلاسیکی دور وہ تھا جس نے گو تھاکر جاؤں کو جنم دیا اور جون آف آرک کو۔ کلاسیکیت اور رومانیت کے سلسلے میں، میں سٹرمری سے متفق نہیں ہوں۔ مجھے تو یہ فرق مکمل اور اچھوری، بالغ اور غیر بچہ، مرتب اور مشتت چیز کا سا فرق معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جو کچھ سٹرمری کہنا چاہتے ہیں، یہ ہے کہ ادب کے سلسلے میں اور ہر چیز کے سلسلے میں کم از کم دو روئے ہو سکتے ہیں اور آپ بیک وقت دونوں کی پابندی نہیں کر سکتے اور وہ رویہ جس کی وہ تلقین کرتے ہیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انگلستان میں دوسرے رویہ کی سرے سے کوئی حیثیت ہی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے ایک قومی اور نسلی مسئلہ بنا دیا گیا ہے۔

سٹرمری اپنے مسئلے کو پورے طور پر واضح کر دیتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ کیتھولی سزم فرد سے باہر بچوں و چرا ایک روحانی اقتدار کے اصول کو تسلیم کرتا ہے۔ ادب میں ہی اصول کلاسیکیت کا ہے۔ اس دائرے کے اندر جس میں سٹرمری کی بحث چلتی ہے۔ یہ مجھے ناقابل اعتراض تعریف معلوم ہوتی ہے حالانکہ یہ بذات خود مکمل بات نہیں ہے جو کیتھولی سزم اور کلاسیکیت کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ ہم میں سے وہ لوگ جو کلاسیکیت کی تعریف کے سلسلے میں سٹرمری کی حمایت کرتے ہیں اور اس امر پر یقین رکھتے ہیں کہ انسان اپنے سے باہر کسی چیز کی اطاعت کے بغیر حل ہی نہیں سکتا۔ مجھے معلوم ہے کہ بیرونی اور اندرونی ایسی اصطلاحیں ہیں جو کج بحثی کے لئے بے حساب مواقع فراہم کرتی ہیں اور کوئی بھی ماہر نفسیات ایسی بحث کو جوائی گھٹیا اصطلاحوں کو زیر بحث لاتی ہے۔ برداشت نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ فرض کرتے ہوئے کہ سٹرمری اور میں اس بات پر متفق ہو سکتے ہیں کہ ہمارے مقصد کے لئے یہ کھوٹے سکے ہی کافی ہیں۔ اپنے ماہر نفسیات دوست کی ملامت کو نظر انداز کر دیتا ہوں۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ آپ کسی چیز کو بیرونی سمجھیں تو پھر یہ بیرونی ہے۔ اگر کسی آدمی کی دلچسپی سیاسی ہے تو میں سمجھتا ہوں اسے چاہئے کہ وہ چند اصولوں سے ایک طرز حکومت سے، کسی

بادشاہ سے اطاعت کا اظہار کرے۔ اگر وہ مذہب سے دلچسپی رکھتا ہے تو میرا خیال ہے اسے اسی قسم کی اطاعت کرنی چاہئے جس کا اظہار میں نے اس مضمون کے پہلے حصہ میں کیا ہے لیکن اس کے باوجود ایک اور چارہ کار بھی ہے جس کا اظہار مشرمری نے کیا ہے۔

”ایک انگریز ادیب، ایک انگریز عالم دین اور انگریز مدبر کو اپنے پیش روؤں سے درشتی میں قاعدے ضابطے نہیں ملتے۔ انھیں بطور درشت جو کچھ ملتا ہے وہ یہ ہے۔“  
 ”ایک شعور کو آخری تدبیر کے طور پر انھیں اپنی اندرونی آواز پر تکیہ کرنا چاہئے۔“

میں تسلیم کرتا ہوں کہ یہ بات چند صدوں میں درست ہے۔ یہ سڑ لائڈ جارج کے بارے میں بہت کچھ روشنی ڈالتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ آخری تدبیر کے طور پر ہی کیوں؟ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اندرونی آواز کے حکم کو آخر وقت تک نظر انداز کرتے رہتے ہیں؟ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جن میں یہ اندرونی آواز موجود ہے۔ اسے توجہ سے سننے کی طرف مائل رہتے ہیں اور وہ کوئی اور آواز نہیں سنتے۔ درحقیقت اندرونی آواز، واضح طور پر برائے اصولوں کی طرح معلوم ہوتی ہے جسے ایک بزرگ نقاد نے ”جو جی میں آئے کرنا“ کی اب مردہ ترکیب میں وضع کیا تھا۔ اندرونی آواز کے مالکان ایک ایک ڈبہ میں دس دس بیٹھ کر اپنی اندرونی آواز سنتے ہوئے فٹ بال میچ دیکھتے۔ سوین ہی جاتے ہیں جس سے سخت خوف اور طبع کا دائمی پیغام سنائی دیتا ہے۔

مشرمری کہیں گے کہ یہ بالا ارادہ غلط بیانی ہے۔ وہ فرماتے ہیں۔

”اگر وہ (انگریز ادیب، عالم دین، مدبر) خود دانی کی کوشش میں گہری کھدائی کریں۔ وہ کان کنی جو صرف ذہن سے نہ کی جائے بلکہ پورا آدمی اسے انجام دے تو وہ اس خودی کو پالیں گے جو آفاقی ہوگی۔“  
 یہ ایک ایسی درخش ہے جس سے کیتھولک سزم کے پیروکار کو اتنی دلچسپی ضرور ہے کہ وہ کئی رسالے اسکی مشق کے طریقوں پر قلمبند کر دے۔ لیکن کیتھولک، چند رافضیوں کو چھوڑ کر۔ نزکیست میں مبتلا نہیں ہیں۔ کیتھولک کا عقیدہ یہ نہیں کہ خدا اور بندہ بالکل ایک ہیں۔ مشرمری کہتے ہیں ”وہ انسان جو صحیح معنی میں خود سے سوال کرتا ہے۔ آخر کار خدائی آواز سن سکے گا۔“ نظریاتی اعتبار سے یہ وحدت پرستی کی ایک ایسی شکل ہے جو میرا خیال ہے اصولاً یورپین نہیں ہے۔ جیسے مشرمری فرماتے ہیں کہ کلاسیکیت انگریزی چیز نہیں ہے۔ اس کے عملی نتائج کی مثال میں ہودی براسٹ (Huddibras) کی نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

میں اس وقت تک یہ نہیں سمجھتا تھا کہ مشرمری ایک قابل قدر فرقہ کے ترجمان ہیں۔ جب تک میں نے ایک موقر روزنامہ کے ادارتی کالم میں یہ نہیں پڑھ لیا کہ ”انگلستان میں کلاسیکی رجحان کے نمائندے عظیم اشراف ہیں۔ لیکن انگریزی کردار کے وہی نمائندے نہیں ہیں۔ انگریزی کردار بنیادی طور پر شدت کے ساتھ ”پرمراج“ اور غیر متعلقہ ہے“ یہ لکھنے والا لفظ ”واحد“ کے استعمال میں اعتدال پسند ہے اور ناقابل اصلاح، ٹیوٹن قوم کے مزاج میں ”مزاجی رجحان“ کو شامل کرنے میں غفلت کی حد تک بے باک ہے۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مشرمری اور یہ دوسری آواز یا تو حد درجہ خود رائے ہے یا حد درجہ روادار۔ سوال یہ نہیں ہے اور یہ بنیادی سوال ہے کہ کونسی چیز ہمارے لئے فطری ہے یا کونسی ملے سترہویں صدی کے معمول بلکہ کے ایک طنزیاتی نظم جو پیورٹین کے خلاف ہے۔



چیز آسان ہے بلکہ کوئی چیز صحیح ہے یا تو ایک رویہ بمقابلہ دوسرے کے بہتر ہے یا وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہے، مگر انتخاب کا مسئلہ بے تعلق پر کیسے مبنی ہو سکتا ہے؟ یقیناً قومی اصل کی طرف اشارہ یا یہ بات کہ فرانسیسی ایسے ہیں اور انگریز ان سے مختلف ہیں۔ اس مسئلہ کو حل نہیں کرتی بلکہ یہ سوال اٹھاتی ہے کہ دونوں متضاد باتوں میں سے کوئی صحیح ہے میں نہیں سمجھ سکتا کہ آخر لاطینی ممالک میں کلاسیکیت اور رومانیت کے درمیان مخالفت (جیسا کہ مسٹر مری کہتے ہیں) اتنی گہری ہونے کے باوجود ہمارے لئے کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی۔ کیونکہ اگر فرانسیسی "فطرتاً" کلاسیکی ہیں تو فرانس میں پھر اس کی مخالفت کیوں ہو جیسی کہ ہمارے یہاں ہے؟ اگر کلاسیکیت ان کے لئے فطری نہیں ہے بلکہ انھوں نے اسے حاصل کیا ہے تو ہم بھی اسے کیوں نہ حاصل کر لیں؟ کیا مسئلہ میں فرانسیسی کلاسیکی تھے۔ اور انگریز اسی سال رومانوی تھے؟ میرے لئے ایک زیادہ اہم فرق یہ ہے کہ مسئلہ میں فرانسیسی زیادہ پختہ نشتر پیدا کر چکے تھے۔

یہ بحث ہمیں اس مضمون کے موضوع سے بہت دور لے آئی ہے لیکن یہ ضروری تھا کہ میں مسٹر مری کے بیرونی اقتدار اور اندرونی آواز کے تقابلی کا جائزہ لوں۔ کیونکہ ان لوگوں کے لئے جو اندرونی آواز کے تابع ہیں (شاید تابع، موزوں لفظ نہیں ہے) تنقید کے سلسلے میں جو کچھ بھی کہوں گا وہ ان کے لئے حد درجہ بے وقعت ہو گا۔ کیونکہ انھیں تنقید کے مشترک اصول تلاش کرنے کے سلسلہ میں کوئی دلچسپی نہیں ہو گی۔ وہ کہیں گے کہ اصول کیوں تلاش کئے جائیں جب اندرونی آواز موجود ہے؟ اگر مجھے کوئی چیز پسند ہے تو بس یہی وہ چیز ہے جو میں پسند کرتا ہوں اور اگر ہم میں سے کافی لوگ مل کر یہی شور مچائیں اور اسی چیز کو پسند کریں تو بس یہی وہ چیز ہے جو آپ کو (آپ سے مراد وہ لوگ جو اسے پسند نہیں کرتے) بھی پسند کرنی پڑے گی۔ مسٹر کلنن بروک کا قول ہے کہ فن کا قانون بھی قانونی فیصلے کا قانون ہے اور ہم جس چیز کو پسند کرتے ہیں۔ بلکہ اپنی پسند کے اسباب کی بناء پر اسے پسند کرنے کا اظہار بھی کرتے ہیں اصل میں ہم ادبی کمال سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ کمال کی تلاش کم مانگی کی نشانی ہے کیونکہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف نے بے چوں و چرا اپنی ذات سے باہر ایک روحانی اقتدار کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے اور جس کی تقلید میں وہ مصروف ہے۔ ہم دراصل فن میں دلچسپی نہیں رکھتے۔ ہم کہاں کی پرستش نہیں چاہتے۔ "کلاسیکی راہبری کا اصول یہ ہے کہ عہدہ یا کسی روایت کی اطاعت کی جائے اور انسان کی نہیں۔ اور ہمیں اصول کی نہیں بلکہ انسان کی ضرورت ہے۔

اندرونی آواز یہ بتاتی ہے۔ یہ ایک آواز ہے جسے ہم سہولت کی خاطر ایک نام دے سکتے ہیں اور وہ نام جو میں تجویز کرتا ہوں "دھگری" (Whiggle) ہے۔

غرض ان لوگوں کو چھوڑ کر اپنے پیشے اور انتخاب پر یقین ہے اور ان کی طرف آتے ہوئے جو بے حیائی کے ساتھ روایت اور صدیوں کی جمع شدہ دانش پر بکھر دسہ کرتے ہیں اور موضوع بحث کو اپنی لوگوں تک محدود کرتے ہوئے جو اس کمزوری میں ایک دوسرے سے ہمدردی رکھتے ہیں ہم ذرا دیر کے لئے تنقیدی، اور تخلیقی، اصطلاحوں کے استعمال پر اظہار کرنے میں جنہیں ایک ایسے شخص نے استعمال کیا ہے جس کی ہمدردیاں بحیثیت مجموعی کمزور بھائیوں کے ساتھ ہیں، ملتھو آرلڈ حد درجہ صاف گوئی کے ساتھ ان دونوں سرگرمیوں میں فرق کرتا ہے۔ وہ تخلیقی کاموں میں تنقید کی زبردستی اہمیت کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ شاید درحقیقت ایک مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے۔ یعنی چھانٹنے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے کی محنت۔ یہ اذیت ناک

محنت جتنی تنقیدی ہوتی ہے۔ اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ایک تربیت یافتہ اور ہنرمند مصنف جو تنقید اپنی تصنیف پر کرتا ہے وہ بے حد اہم اور اعلیٰ درجہ ہے۔ اور (جیسا کہ میرا خیال ہے میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) کچھ تخلیقی مصنف دوسروں سے محض اس بنا پر بہتر ہیں کہ ان کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ایک رجحان یہ بھی ہے اور میرا خیال ہے کہ یہ وہلگری قسم کا رجحان ہے کہ فنکار کی تنقیدی محنت شائد کی خدمت کی جائے اور یہ نظریہ پیش کیا جائے کہ عظیم فنکار لا شعوری فنکار ہوتا ہے جو لا شعوری طور پر اپنے جھنڈے پر "اکمل پچو گزرنے" کے الفاظ تحریر کئے ہوتا ہے۔ بہر حال ہم میں سے وہ لوگ جو اندرونی گونگے بہرے ہیں، بعض اوقات انکسار پسند ضمیر سے اس کی تلافی کر لیتے ہیں جو حالانکہ بغیر الہامی جہارت کے ہمیں بہتر سے بہتر کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ ہمیں اس امر کی یاد دہانی کرتا ہے کہ ہماری تصنیف جہاں تک ممکن ہو، نقائص سے پاک ہوں (ان کی الہامی قوت کی کمی کا ازالہ کرنے کے لئے) اور مختصر یہ ہے کہ ہمارا کافی وقت ضائع کرتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تنقیدی شعور، جو ہمیں مشکل سے حاصل ہوتا ہے۔ زیادہ خوش قسمت لوگوں میں تخلیق کی گرمی کے دوران ہی پیدا ہوتا ہے اور ہم یہ تسلیم نہیں کرتے جو نیک تصانیف بغیر ظاہرہ تنقیدی محنت کے وجود میں آگئی ہے۔ اس لئے ان میں سرے سے کوئی تنقیدی محنت ہی نہیں ہوتی۔ ہمیں معلوم نہیں ہے کہ وہ کونسی محنت اور کونسے تنقیدی عوامل ہیں جو تخلیقی فنکار کے ذہن میں سارے وقت موجود رہتے ہیں۔

لیکن یہ اقرار الٹا بہادرے سر اڑتا ہے۔ اگر تخلیق کا اتنا حصہ واقعی تنقید ہے تو کیا جس چیز کو تنقیدی تصنیف کہا جاتا ہے اس کا زیادہ حصہ تخلیقی نہیں ہوگا؟ اگر ایسا ہے تو کیا تخلیقی تنقید عام معنی میں وجود نہیں رکھتی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ان میں کوئی مساوات نہیں ہے۔ میں نے کلیہ کے طور پر یہ تسلیم کر لیا ہے کہ ایک تخلیقی۔ ایک فن پارہ اپنا مقصد خود اپنے اندر رکھتا ہے اور تنقید اپنی تعریف کے مطابق۔ اپنے علاوہ کسی اور چیز کی بابت ہوتی ہے۔ لہذا آپ تخلیق کو تنقید کے ساتھ ملا کر اس طرح ایک نہیں کر سکتے۔ جس طرح آپ تنقید کو تخلیق کے ساتھ ملا کر کر سکتے ہیں تنقیدی سرگرمی کی ارفع ترین اور حقیقی تکمیل تخلیق کے ساتھ فنکار کی محنت اور دونوں کے ایک قسم کے اتحاد میں ہوتی ہے۔

لیکن کوئی مصنف پورے طور پر صرف اپنے قوت بازو سے کام نہیں کر سکتے اور بہت سے تخلیقی مصنف تنقیدی شعور تو رکھتے ہیں لیکن وہ پوری طرح ان کی تصنیف میں شریک نہیں ہوتا۔ کچھ تو اپنی تنقیدی قوتوں کو متفرق کاموں میں لگا کر حقیقی کام کے لئے تیار رکھتے ہیں۔ کچھ ایک تصنیف مکمل کرنے کے بعد اس پر تبادلہ خیال کر کے تنقید عمل کو جاری رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی عام اصول نہیں ہے۔ اور جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے سیکھ لیتا ہے اسی طرح کچھ تنقیدی تصانیف دوسرے مصنفوں کیلئے مفید ثابت ہوتی ہے اور ان میں سے کچھ ان لوگوں کے لئے بھی مفید ثابت ہوتی ہیں جو خود مصنف نہیں ہیں ایک زمانہ میں میں اس انتہا پسندانہ رجحان کا قائل تھا کہ صرف وہی نقاد پڑھنے کے لائق ہیں جنہوں نے اس فن کی، جس کے بارے میں وہ تنقید کر رہے ہیں۔ مشق بہم پہنچائی ہے اور خوب مشق بہم پہنچا ہے۔ لیکن مجھے اس خیال کو چند اہم چیزیں شائل کرنے کے لئے پھیلانا پڑا۔ اور اس وقت سے میں ایک ایسے فارمولے کی تلاش میں ہوں جو ہر اس چیز کا

۱۵ اس سلسلے میں بن جانسن (BEN JOHNSON) کی رائے یہ ہے۔

"TO JUDGE OF THE POETS IS THE VIRTUE OF POETS AND OF NONE BUT THE HIGHEST."

جسے میں شامل کرنا چاہتا ہوں، احاطہ کر سکے، خواہ اس میں ان کے علاوہ جن کو میں شامل کرنا چاہتا ہوں کچھ اور بھی کیوں نہ شامل ہو جائے اور سب سے اہم خصوصیت جو مجھے ملی اور جو تنقید کے عاملوں کی مخصوص اہمیت کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ ہے کہ ایک نقاد میں بہت اعلیٰ درجہ کا ترقی یافتہ خالق کا شعور ہونا چاہئے۔ یہ شعور کسی طرح بھی کوئی معنوی بات یا عام ساتھ نہیں ہے اور نہ ایسی چیز ہے جو آسانی سے عام مقبولیت حاصل کر لیتی ہے۔ خالق کا شعور ایک ایسی چیز ہے جو بہت اہستہ پیدا ہوتی ہے اور اس کی کامل ترقی کے معنی شاید خود تہذیب کے منتہائے کمال کے ہیں۔ کیونکہ خالق کے بہت سے پہلو ہیں جن پر پورا عبور حاصل کرنا ضروری ہے۔ براؤنگ اسٹڈی سرکل کے اراکین کے لئے شاعری کے بارے میں شاعروں کی بحث خشک ٹیکنیکل اور محدود معلوم ہوتی ہے۔ یہ محض اس لئے ہے کہ عاملین شعر نے تمام احساسات کو صاف اور واضح کر کے خالق کے درجہ پر اس طور سے پہنچا دیا ہے کہ اس سرکل کے اراکین صرف اسے ایک دھویں کی شکل میں محسوس کر کے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، خشک ٹیکنیک میں، ان لوگوں کے لئے جنہوں نے اس پر عبور حاصل کر لیا ہے وہ سب کچھ پوشیدہ ہے۔ جس پر اس کا رکن پھر کٹ اٹھتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اسے ایسی چیز بنا دیا گیا ہے۔ جو زیادہ واضح، زیادہ متعین اور اس کے قبضے میں ہے عامل کی تنقید کی قدر و قیمت کا ایک سبب یہ ہے کہ وہ خالق کو واضح کرتا ہے اور ایسا ہی کرنے میں وہ ہماری مدد بھی کر سکتا ہے۔

تنقید کی ہر سطح پر مجھ پر ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ تنقیدی تصنیف کا براہِ حق وہ ہے جو کسی مصنف یا تصنیف کی توضیح کرتا ہے۔ یہ توضیح اسٹڈی سرکل والی سطح پر بھی نہیں ہے۔ ایسا کبھی کبھار ہوتا ہے کہ ایک شخص دوسرے شخص یا تخلیقی مصنف کے خیالات کی تہ تک جا پہنچتا ہے اور ایک حد تک وہ دوسروں تک بھی پہنچا دیتا ہے اور جسے ہم صحیح اور بصیرت افروز سمجھتے ہیں۔ خارجی شواہد سے توضیح کا ثبوت ہم پہنچانا مشکل ہے۔ لیکن ایسے شخص کے لئے جو خالق کے استعمال میں، اس سطح پر، پوری مشق رکھتا ہے۔ اس کے لئے کافی شواہد موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اپنی ہی ہنرمندی کا ثبوت خود کون ہم پہنچا سکتا ہے؟ اس قسم کی ایک کامیاب تصنیف کے مقابلے میں ہزاروں ملکہ و فریب موجود ہیں۔ بصیرت کے بجائے آپ کو بناؤٹی باتیں ملتی ہیں۔ ہمارا معیار یہ ہونا چاہئے کہ اس رائے کا ہم بار بار اصل تصنیف پر اطلاق کر کے اور خود اصل تصنیف کے بارے میں اپنی رائے کے ساتھ ملا کر دیکھیں۔ لیکن اس سلسلے میں چونکہ ہماری اہلیت کی ضمانت دینے والا کوئی نہیں ہے اس لئے ہم ایک بار خود کو دہری مشکل میں پاتے ہیں۔

ہمیں خود ہی طے کرنا چاہئے کہ ہمارے لئے کیا چیز مفید ہے اور کیا مفید نہیں ہے۔ اور یہ عین ممکن ہے کہ ہم اس بات کا فیصلہ کرنے کے اہل نہ ہوں لیکن یہ بات خاصی یقینی ہے کہ تشریح و توضیح (میں ادب میں چیتانی عناصر کی بات نہیں کر رہا ہوں) اسی وقت صحیح اور معقول ہو سکتی ہے جب وہ بالکل ہی تشریح و توضیح نہ ہو بلکہ قاری کے سامنے خالق کو پیش کر دے جن کو دیکھ کر وہ چھوڑ جاتا۔ مجھے توضیح بچروں کا کچھ تجربہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ طالب علموں میں کس چیز کی صحیح پسندی پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں ایک تو یہ کہ ان کے سامنے کسی تصنیف کے بارے میں سیدھے سادے خالق کا ایک انتخاب پیش کر دیا جائے۔ یعنی اس تصنیف کے عواہل۔ اس کا تناظر اور اس کی تخلیقی اصل پر روشنی ڈالی جائے یا پھر ان کے سامنے تصنیف کو ایک دم سے اس طرح پیش کیا جائے کہ ان میں اس تصنیف کے خلاصہ تعصب ہی پیدا نہ ہو۔ ایگزٹوٹھن ڈرامے کے سلسلے میں بہت سے خالق تھے جنہوں نے ان کو مہار ا دیا۔ ٹی۔ ای۔ ہیوم کی نظموں کا



فوری اثر قائم کرنے کے لئے ان کو باواز بلند پڑھنے کی ضرورت تھی۔

تقابل اور تجزیہ میں پہلے بھی کر چکا ہوں۔ ریسی - دی گورماں دک جو حقائق پر واقعاً قادر تھا۔ بعض اوقات میرا خیال ہے، جب وہ ادب کے دائرے سے باہر چلا جاتا ہے تو حقائق کا منکر ہو جاتا ہے (مجھ سے پہلے کہہ چکا ہے نقاد کے بنیادی اوزار ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ ان کی حیثیت آؤزاری کی ہے جنہیں احتیاط کے ساتھ استعمال کرنا چاہئے اور اس قسم کی تخلیق پر استعمال نہیں کرنا چاہئے کہ انگریزی ناول میں زراجم کا لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے۔ بہت سے معاصر مصنف یہ اوزار نمایاں کامیابی کے ساتھ استعمال نہیں کر سکے ہیں۔ آپ کو معلوم ہونا چاہئے کہ کس چیز کا مقابل کیا جائے اور کس چیز کا نہیں۔ پروفیسر کرم مرحوم کو ان اوزاروں کے استعمال پر بڑی قدرت تھی۔ تقابل اور تجزیہ کے لئے میز پر لاشوں (Cadavers) کی ضرورت ہوتی ہے لیکن توضیح و تشریح ہمیشہ جسم کے اعضا چھپی ہوئی جگہوں سے نکالتی ہے اور ان کو ان کی جگہ جوڑتی جاتی ہے اور کوئی کتاب، کوئی مضمون، "نوٹس اور سوال" کا کوئی حصہ جو کسی فن پارے کے بارے میں ادنیٰ درجہ کی حقیقت بھی سامنے لائے وہ اس نمائشی صحافی تنقید کے ہر حصہ سے بہتر ہے جو ہمارے رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے۔ یقیناً ہم یہ مانتے ہیں کہ ہم حقائق کے مالک ہیں۔ حقائق کے غلام نہیں اور ہم یہ جانتے ہیں کہ شیکسپیر کے دھوئی کے بلوں کی تلاش ہمارے لئے کچھ زیادہ سودمند ثابت نہیں ہوئی، لیکن ہمیں اس بے کار تحقیق کے سلسلے میں اپنی قطعی رائے کا صرف اس امکان کے پیش نظر اظہار نہیں کرنا چاہئے کہ کوئی جنس ایسا پیدا ہو جو اس تحقیق کے استعمال سے فائدہ اٹھانا جانتا ہو۔ عالیت (اسکارشپ) اپنی ادنیٰ ترین شکل میں بھی، اپنے حقوق رکھتی ہے۔ ہم یہ مان لیتے ہیں کہ ہم جانتے ہیں کہ اسے کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ترک کیا جائے۔ یقیناً تنقیدی کتابوں اور مضامین کی بہتات، اصل فن پاروں کو پڑھنے کے بجائے فن پاروں کے بارے میں دوسروں کی رائے پڑھنے سے بیہودہ مذاق پیدا کر سکتی ہے اور جیسا کہ میں نے دیکھا ہے کہ اس نے پیدا کیا ہے، اس طرح وہ اگر تو ہم پہنچاتے ہیں لیکن ذوق کی تربیت نہیں کرتے، لیکن حقیقت ذوق کو نہیں بگاڑ سکتی۔ اپنی بدترین شکل میں وہ زیادہ سے زیادہ ذوق کے کسی ایک شعبہ کی طرف لگا سکتی ہے۔ مثلاً تاریخ کا ذوق یا آثار قدیمہ یا سوانح کا ذوق، اس فریکے ساتھ کہ یہ سب علوم ایک دوسرے کے ذوق کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اصل تباہی چھانے والے وہ ہیں جو رائے اور قیاس جتیا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں گولٹے اور کالریج بھی بے قصور نہیں ہیں۔ کیونکہ ہمیلٹ کے بارے میں کالریج کا مضمون خود کیا ہے؟ جہاں تک حقائق اجازت دیتے ہیں کیا ایک ایسا نڈارہ مطالعہ ہے؟ یا یہ خود کالریج کو دلکش لباس میں پیش کرنے کی ایک کوشش ہے؟

ہم وہ معیار حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے جس سے ہر شخص کام لے سکے۔ ہم متعدد فنون اور تکلیف دہ کتابوں کو داخلے کا حق دینے پر مجبور ہو گئے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ہمیں ایک ایسا معیار ان لوگوں کیلئے جو اس صحیح کام لے سکتے ہیں، ضرور مل گیا ہے جس سے ہم حقیقتاً بیہودہ کتابوں کو رد کر سکتے ہیں۔ اس معیار کے ساتھ ہم ادب و تنقید کے نظام کے بنیادی نظریہ کی طرف واپس ہوتے ہیں، ان تنقیدی تصانیف کے سلسلے میں جنہیں ہم نے تسلیم کر لیا ہے، ایک متحدہ مرکزی کامن موجود ہے، اس مزید امکان کے ساتھ کہ ایسے میں ہم اپنی ذات سے باہر کسی ایسی چیز تک پہنچ جائیں جسے ہم عارضی طور پر صداقت کہہ سکیں، لیکن اگر کوئی شکایت کرتا ہے کہ میں صداقت کی تعریف نہیں کی تو میں معذرت کے ساتھ صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ ایسا کارنامہ میرے مقصد میں شامل نہیں تھا بلکہ میرا مقصد تو صرف ایسا ہی اسکیم تلاش کرنا تھا جسے میں وہ جو کچھ بھی ہوں، یہ سب تصانیف، اگر وہ واقعی موجود ہیں، ٹھیک بیٹھ جائیں۔

# تذکرہ نگاری

(ڈاکٹر فرمان فتحپوری)

اردو میں تذکرہ نگاری کا آغاز فارسی کے زیر اثر ہوا ہے، اور اس فن کو بنیادی طور پر بیاض نگاری کے شوق نے جنم دیا ہے۔ قدما کا دستور تھا کہ وہ اپنی پسند کے مطابق، اشعار کا انتخاب کئے لیا کرتے تھے۔ یہ انتخابات، ذاتی لطف اندوزی کے لئے بھی تھے۔ اور دوسروں سے حسن انتخاب کی داد لینے کے لئے بھی۔ انتخاب کی نوعیتیں بھی مختلف تھیں۔ بعض مختلف شعراء کے دوادین سے اپنے پسند کے اشعار جمع کرتے تھے۔ بعض اپنے ہی کلام کے منتخب اشعار کی بیاض الگ مرتب کرتے تھے، کچھ لوگ اردو کے ساتھ ساتھ عربی اور فارسی کے اشعار بھی منتخب کرتے تھے، کچھ لوگ، اودار کے لحاظ سے شعرا کے کلام کا انتخاب کرتے تھے اور کچھ لوگ مختلف اصناف کے منتخبات سے انہی بیاض مزین کرتے تھے، بعض ادنیٰ اعلیٰ ہر قسم کے شاعر کے پسندیدہ اشعار جمع کرتے تھے اور بعض صرف مشاہیر سخن کے کلام کے انتخاب ہی کو کافی سمجھتے تھے۔ غرض کہ قدما میں منتخب اشعار کی بیاض رکھنے کا رواج عام تھا، اور یہی بیاض اس زمانے میں جبکہ نہ آج کی طرح جگہ جگہ چھاپے خانے تھے نہ نشر و اشاعت کے وسائل، حب ضرورت دوسروں کے کلام سے لطف اٹھانے، یا پسندیدہ اشعار کو ذہن میں محفوظ رکھنے کا واحد ذریعہ تھا۔ رفتہ رفتہ اس بیاض میں اشعار کے ساتھ صاحبان اشعار کے نام اور تخلص بھی شامل ہو گئے۔ بعض ازاں، نام و تخلص میں خاص ترتیب پیدا کی گئی، کہیں حروف ابجد کے لحاظ سے اور کہیں اودار شاعری کے لحاظ سے۔ پھر ان ناموں کے ساتھ شعرا کے مختصر حالات و کلام پر سرسری تبصرے کا اضافہ ہوا اور اس کا نام تذکرہ ہو گیا۔

اردو شعرا کا پہلا دستیاب تذکرہ، "میر کا نکات اشعار" ہے، اس کا سال تصنیف ۱۱۶۵ھ ۱۷۵۲ء ہے، اسی سال گلشن گفتار مولفہ حمید اور نگار آبادی اور تحفۃ الشعرا "فصل بیگ قافیاں وجود میں آئے، گویا اردو میں شعرا کی تذکرہ نگاری کا آغاز اٹھارویں صدی عیسویں کے وسط سے ہوتا ہے اور اب حیات مولفہ منشاہدہ تک برابر قائم رہتا ہے اس کے بعد حقیقتہً تذکرہ نگاری کا دور ختم ہو جاتا ہے۔ اور اس کی جگہ مغرب کے زیر اثر تنقید، تاریخ اور سوانح نگاری لے لیتی ہے، خود "آب حیات" قدیم طرز کے تذکروں سے بالکل مختلف چیز ہے۔ اس میں اردو زبان کی تاریخ، سافنی مسائل، مختلف اودار کی خصوصیات اور شعرا کی شخصیت و کلام پر رائے زنی کا کم و بیش وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو تاریخ، تنقید اور سوانح میں پرتا جاتا ہے۔ اور غالباً اردو زبان و ادب کے سارے ناقدین "آب حیات" کو اردو ادب کی پہلی تاریخی و تنقیدی کتاب خیال کرتے ہیں۔ اس سے انکار نہیں کہ اب حیات کے بعد بھی تذکرے کے طرز پر متعدد کتابیں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً

۱۔ آثار الشعراء، پروڈ مولف، دیہی پرشادیش لکھنوی،

۲۔ جلوہ خضر، مولف صغیر بگلرانی

۳۔ یادگار ضیغ، مولف ضیغ۔

۴۔ آثار الشعراء، مولف ممتاز علی۔

۵۔ آب بقا، مولف عبدالرؤف عشرت

۶۔ تذکرہ شعراء دکن مولف عبدالحمید خان مدکاپوری۔

۷۔ گل رعنا، مولف مولوی عبدالجلی،

۸۔ بہار سخن زریں مولف شمیم پرشاد سندھان۔

۹۔ آفتاب زریں مولف سید راس معود۔

۱۰۔ قاموس المشاہیر مولف لغائی بدایونی

۱۱۔ تذکرہ خندہ گل مولف عبدالباری آسی

۱۲۔ تذکرہ شاعران مولف عبدالباری آسی

۱۳۔ شعرا ہند مولف عبدالسلام ندوی

۱۴۔ تذکرہ ریختی مولف تمکین کاظمی

۱۵۔ ہندو شعرا مولف عبدالرؤف عشرت

۱۶۔ نغمات جاوید مولف لالہ سہری رام

۱۷۔ جو اہر سخن مولف محمد حسین جریا کوٹی

۱۸۔ کاشف الحقائق مولف امداد امام اثر۔

اس فہرست میں اور بہت سی تالیفات و تصنیفات کے اضافے کئے جاسکتے ہیں۔

چونکہ سب کتابیں شائع ہو چکی ہیں، اور عام طور پر مل جاتی ہیں اسلئے تاریخ و تنقید و سوانح کی بہتر اور جامع کتابوں کے سامنے ان کی حیثیت قدیم تذکروں کی طرح چنداں اہم نہیں رہی۔

اب رہا یہ سوال کہ تذکرہ نگاری کی ابتداء یعنی ۱۱۹۹ھ سے لے کر آب حیات کے سال تصنیف ۱۲۹۹ھ تک اردو شعرا کے کتنے تذکرے لکھے گئے ہیں۔ سو اس کا جواب سچی بات و ثوق دینا مشکل ہے۔ قدیم تذکرہ نگاروں نے تو خیر اس موضوع پر روشنی کے بجائے پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے لیکن ہمارے جن بزرگوں نے اردو شعرا کے بعض تذکروں پر مبسوط مقدمات لکھے ہیں۔ انہوں نے بھی تذکرہ نگاری کی تاریخ یا توقیت کی طرف کچھ زیادہ توجہ نہیں کی۔ اس قسم کی اولین فہرستیں ہیں دراصل مشرقین یعنی اسپرنگ اور گارلساں دتاسی کے یہاں ملتی ہیں۔ اسپرنگ کے یادگار شعراء، مولف شمسہ اور ترجمہ طفیل احمد میں ماخذات کے طور پر ہیں تذکروں کی فہرست تاریخ و اردو کی ہے۔ لیکن اول یہ کہ اسپرنگ کی نظر سے ہیں نہیں صرف چودہ تذکرے گزرے تھے دوسرے یہ کہ ان میں سے بھی۔

۱۔ گلدستہ نشاط

۲۔ گلدستہ نشاط مولف سہلال اسلمہ مطابق سہلال اسلمہ لکھا گیا ہے۔ اس میں ۱۰۴ صفات ہیں۔ آزاداں بریری علی گڑھ میں اس کا نسخہ محفوظ ہے۔ جس میں اردو اور فارسی کے اشعار درج ہیں۔



۲۔ چمن بے نظیرؒ

تذکرے نہیں بلکہ محض اردو فارسی اشعار کے مجموعے ہیں اور ان میں شعرا کے حالات درج نہیں ہیں۔

تذکروں کے سلسلے میں اس قسم کی فہرست آب حیات تک کسی اور جگہ نظر نہیں آتی۔ مگر دتاسی نے البتہ تاریخ ادب ہندوستانی کے دیباچہ میں تذکروں کی ایک طویل فہرست دی ہے۔ اس کی تہنیں سب سے پہلے محفوظ الحق نے اگست اور ستمبر ۱۹۵۷ء میں شائع کیا گیا۔ اس فہرست میں گارسان دتاسی نے چونے کتابوں کا ذکر کیا ہے۔ لیکن یہ ذکر بہت تشنہ ہے۔ تذکروں کے اصل نام، ان کے سال تصنیف و طباعت اور مصنفین کے نام و تخلص ظاہر کرنے میں اس نے اکثر غلطیاں کی ہیں۔ اس فہرست میں بڑی غرابی یہ ہے کہ اس میں گارسان دتاسی نے گلدستوں، اشعار کے مجموعوں اور تذکروں کو گڑبگڑ کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں اس نے ایسے تذکرے بھی درج کر دیئے ہیں جن کے نام صرف کسی تذکرے میں آئے ہیں اور ان کا وجود اب تک ثابت نہیں ہو سکا۔ چنانچہ چونے اعانات کی فہرست سے حسب ذیل کو خارج سمجھنا چاہئے۔ اس لئے کہ۔

۱۔ چمن بے نظیرؒ۔ تذکرہ نہیں اردو فارسی اشعار کا مجموعہ ہے۔

۲۔ مجموعہ مقبول نبیؐ۔ یہ بھی مجموعہ اشعار ہے۔

۳۔ مگدستہ نشاط۔ محض اشعار کا انتخاب ہے۔

۴۔ گلدستہ مسرت۔ فارسی اشعار کا مجموعہ ہے اور عبدالرحمن خاں شکر کی تالیف ہے۔

۵۔ مجموعہ داسوخت۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے داسوختوں کا مجموعہ ہے۔

۶۔ گلزار مضافی میں۔ مرزا جان پیش کی نظموں کا مجموعہ ہے۔

۷۔ معیار الشعرا۔ مگدستہ ہے جو ہینے میں دوبارہ اگرہ سے نکلتا تھا۔

۸۔ مجالس رنگین۔ سعادت یار خاں رنگین کی سیاحتوں کی تفصیل ہے۔

۹۔ مختصر احوال مصنفین ہندی۔ عام مصنفین کے حالات ہیں۔

۱۰۔ روضۃ الشعرا۔ اردو شعرا سے متعلق محمد حسین کلیم کی نظم ہے۔

۱۱۔ تذکرہ اختر۔ واجد علی شاہ اختر سے منسوب ہے۔ مفقود ہے۔

۱۲۔ تذکرہ عاشق۔ ناپید مگدستہ ہے۔

۱۳۔ تذکرہ آزرہ۔ شیفہ نے ذکر کیا ہے۔ ناپید ہے۔

۱۴۔ تذکرہ امام بخش کشمیری۔ معنی نے ذکر کیا ہے۔ ناپید ہے۔

۱۵۔ تذکرہ عشق۔ مفقود ہے۔

۱۶۔ تذکرہ جہاندار۔ ناپید ہے۔

۱۷۔ تذکرہ خاک۔ میر نے ذکر کیا ہے۔ ناپید ہے۔

۱۸۔ تذکرہ امام الدین مضمون۔ مفقود ہے۔

۱۹۔ تذکرہ شوق۔ ناپید ہے۔

۲۰۔ چمن بے نظیرؒ، مولفہ محمد ابراہیم۔ یہ بھی مختلف شعرا کے اشعار اور مختلف اصناف کے منتخبات کا مجموعہ ہے۔ اور ۱۲۶۵-۱۲۶۶-۱۲۶۷-۱۲۶۸ء میں بمبئی سے شائع ہو چکا ہے۔ انجمن ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں موجود ہے ۱۲۶۷ء میں ذیل کشور پریس کانپور سے بھی شائع ہوا۔

- ۲۰۔ تذکرہ سودا۔ مجموعہ نغز میں ذکر ہے، ناپید ہے۔  
 ۲۱۔ تذکرہ محمد علی ترمزی۔ گلزار ابراہیم میں ذکر آیا ہے۔ مفقود ہے۔  
 ۲۲۔ تذکرہ محمود۔ عمدہ منتخبہ میں ذکر آیا ہے۔ مفقود ہے۔  
 ۲۳۔ تذکرۃ النساء۔ ناپید ہے۔  
 ۲۴۔ تذکرۃ الکاملین۔ بابورام چندر کے سوانحی مضامین کا مجموعہ ہے۔  
 ۲۵۔ گلستہ حیدری۔ حیدری کی نظموں اور کہانیوں کا مجموعہ ہے۔  
 ۲۶۔ صفحہ ابراہیم۔ اردو شعرا نہیں فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔  
 ۲۷۔ سر دآزار۔ یہ بھی فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔  
 ۲۸۔ تذکرہ ذوق۔ ناپید ہے۔

گویا، گارسان دتاسی کی فہرست ماخذات کے ترجمے محفوظ الحق نے اور ڈاکٹر ریاض الحسن نے۔ معارف اگست ۱۹۲۲ء اور  
 اردو اکتوبر ۱۹۵۲ء میں شائع کئے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ماخذات پر تذکروں کا اطلاق نہیں ہوتا ہے۔ ہر چند کہ گارسان دتاسی  
 نے تذکروں کی فہرست دینے سے پہلے اس بات کا اظہار کر دیا تھا کہ:-  
 "میں آئندہ صفحات میں ان تذکروں اور نگارستانوں کی فہرست دوں گا جو یا تو ہمیں دستیاب ہوئے ہیں یا  
 کم از کم ہمیں ان کا پتہ چل سکا۔"

لیکن انیسویں صدی کے مترجمین، ترجمہ کرتے وقت اس بات کی نشان دہی نہ کر سکے کہ اس کی فہرست میں کس کس قسم کی کتابیں  
 شامل ہیں ان میں کتنے گلدستے ہیں کتنے تذکرے یا کتنے مفقود ہیں اور کتنے دستیاب۔ حیرت ہے کہ قاضی عبدالودود صاحب بھی  
 اس باب میں بعض باتیں غیر ذمہ دارانہ کہہ گئے ہیں۔ مثلاً محمد محفوظ الحق صاحب کے مذکورہ بالا مضمون پر تنقید کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:-  
 ۱۔ گلستان سخن کے متعلق دہلی کے معتبر اصحاب کا بیان ہے کہ:- دراصل صہبائی کی تالیف ہے۔  
 ۲۔ "کسی تذکرے میں مجھے سید ابوالقاسم قاسم دہلوی کا نام نہ ملا۔ دہلی کے مشہور حکیم قدرت اللہ قاسم نے  
 البتہ تذکرہ لکھا تھا۔"

۳۔ صفحہ ابراہیم اور گلزار ابراہیم میری رائے میں ایک ہی تذکرے کے دو نام ہیں۔

یہ تینوں باتیں غلط ہیں۔ "گلستان سخن" صہبائی کا نہیں قادر بخش صابر ہی کی تصنیف ہے۔ "ابوالقاسم" دراصل قدرت اللہ  
 ہی کے نام کا جزو ہے۔ اور "مجموعہ نغز" انھیں کی تالیف ہے۔ صفحہ ابراہیم، اور گلزار ابراہیم ایک ہی تذکرے کے دو نام نہیں  
 بلکہ دو مختلف تذکرے ہیں۔ پہلا فارسی شعرا سے متعلق ہے اور دوسرا ریختہ گو شعرا سے۔ غرض کہ یہ حضرات گارسان دتاسی  
 کی مذکورہ کتابوں کی نوعیت کا پورا تعین نہ کر سکے۔ اور اس غلط ملط کا یہ نتیجہ ہوا کہ بعد کے مقالہ نگاروں نے گارسان کی فہرست کو  
 تذکروں کی فہرست سمجھ لیا۔ اور ان کے ہاتھوں مختلف ادبی تاریخوں اور مقالوں میں تذکروں کے سنین اور کیفیات کے متعلق ایسی  
 غلط سلاط اطلاعات درج ہو گئیں کہ ان سب کا احاطہ کرنا اس جگہ بہت مشکل ہے۔ گارسان کی فہرست اس لئے تشنہ رہ گئی تھی  
 کہ اسے کبھی ہندوستان یا پاکستان آنے کا موقع نہ ملا اور وہ یورپ ہی میں بیٹھ کر خطوط، اخبارات، سرکاری رپورٹ اور سال

کے ذریعے اپنی کتاب کے لئے مواد جمع کرتا رہا۔ محفوظ الحق صاحب کا یہ خیال درست نہیں ہے کہ۔

”اردو ادب و تاریخ کا یہ مشہور ماہر عرصہ تک ہندوستان کی گلگشت کرتا رہا اور جب فرانس واپس

گیا تو اس کا دامن یہاں کے پھولوں سے بھرا تھا۔“

تذکروں کی تعداد اور فوقیت کے بارے میں ایک طویل مضمون حکیم شمس اللہ قادری کا بھی ہماری نظر سے گزرا جس کے آغاز میں انھوں نے لکھا ہے کہ۔

”ذیل میں بیالیس تذکروں کی فہرست درج ہے۔ اس کو تاریخی اعتبار سے عہد وار مرتب کیا گیا ہے۔ اس میں

اکثر تذکرے ایسے ہیں جو چھپ گئے ہیں اور عام طور پر ملتے ہیں اور اگر انہیں ملتے ہیں تو ان کے مخطوطے

بڑے کتب خانوں میں بلا وقت دستیاب ہو جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ چند ایسے تذکروں کے نام بھی

اس میں شامل ہیں جن میں مصنف اور عہد تصنیف کا حال و دوسرے تذکروں سے معلوم ہوا لیکن ان کی

نسبت یہ دریافت نہ ہو سکا کہ آیا مفقود ہو چکے ہیں یا موجود ہیں اور اگر موجود ہیں تو ان کے مخطوطے کہاں ہیں۔“

حکیم صاحب نے بھی تذکروں کے سن تالیف اور نام کے سلسلے میں اکثر اسی قسم کی غلطیاں کی ہیں جو گارہاں کی فہرست میں ملتی ہیں اور صاف پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے ضرور گارہاں کی فہرست کو سامنے رکھا ہے۔ چنانچہ اپنی فہرست میں انھوں نے۔

۱۔ تذکرہ محمد علی ترمزی

۲۔ تذکرہ شرف احمد سرور۔

۳۔ گلشن ناز مولفہ درگاہ پرشاد۔

کو بھی شامل کیا ہے۔ پہلے دو تذکرے مفقود ہیں۔ ان کے ذکر سے کوئی فائدہ نہیں۔ تیسرے کے متعلق وہ لکھتے ہیں کہ۔

”گلشن ناز تالیف درگاہ پرشاد و نادر دہلوی فارسی اردو شاعروں کا تذکرہ ہے۔“

یہ بھی خیال درست نہیں ”گلشن ناز“ صرف فارسی شعرا کا تذکرہ ہے۔ نادر کے اردو تذکرے کا نام ”چمن انداز“

جو ۱۱۹۴ھ میں شائع ہوا ہے۔

حکیم شمس اللہ قادری صاحب کی فہرست میں بیسویں صدی عیسوی کی متعدد ادبی تاریخ و تالیفات مثلاً جلوہ خضر آثار الشعرا

ہندو، محبوب الزمن، آب بقا، گل رعنا، جوہر سخن اور بہار سخن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ یہ سب آب حیات مولفہ ۱۲۹۷ھ

کے بعد کی تصانیف ہیں۔ اور اگر اس قسم کی ساری کتابوں کو تذکروں کے باب میں درج کریں تو ان کی تعداد بیالیس نہیں

بلکہ کئی سو ہوگی اس لئے کہ صرف نکات الشعرا اور آب حیات کے درمیانی عرصے میں لکھے ہوئے دستیاب تذکروں کی تعداد چار

سے زیادہ ہے۔

تذکروں پر عمومی تبصرہ کے طور پر۔ دنیا سے تذکرہ کے نام سے افسر امر دہلوی صاحب کا بھی ایک مضمون فاضل زیدی

کے توسط سے ہمیں دیکھنے کو ملا۔ اس مضمون میں اردو فارسی شعرا کے تذکروں، نگہ دستوں، بیاضوں، شعری مجموعوں اور سوانحی

و تاریخی کتابوں پر ملاحظہ سرسری تبصرہ کیا گیا ہے، لیکن اس میں نہ تو تاریخی ترتیب یا توقیت ملحوظ رکھی گئی ہے اور نہ تذکرہ

نگاری کے ادوار یا عہد متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ابتداء سے لے کر ۱۹۳۷ء تک کی ایسی متعدد مطبوعہ



دیگر مطبوعہ کتابوں کے نام اس میں آگئے جو فارسی یا اردو ادب سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھتی ہیں۔ بلکہ اس مضمون سے بعض ایسی کتابوں کا سراغ بھی مل جاتا ہے جو مضمون کی اشاعت کے وقت زیر ترتیب یا تکمیل تھیں۔

پھر بھی معلومات عامہ کے لحاظ سے یہ مضمون بہت کارآمد ہے اور یقین ہے کہ اب سے ۲۷ سال پہلے جب یہ شائع ہوا ہوگا تو معرکہ کی چیز خیال کیا گیا ہوگا۔ اس لئے کہ اس وقت تک اردو تذکرہ نگاری پر کچھ زیادہ کام نہیں ہوا تھا۔ لیکن آج جبکہ متعدد قدیم تذکرے تحقیقی مقدموں کے ساتھ منظر عام پر آگئے ہیں۔ یہ مضمون مفید طلب نہیں رہا۔ علاوہ انہیں افسر صاحب نے اس میں زیادہ تر بیسویں صدی عیسوی کی ان تالیفات کا ذکر کیا ہے جو عموماً دستیاب ہیں اور جنہیں عہد تذکرہ نگاری کے بعد کی چیز خیال کرنا چاہئے۔ جہاں تک قدیم تذکروں کا تعلق ہے۔ نکات الشعراء سے لے کر آب حیات تک پچاس سے زائد اہم دستیاب تذکروں میں سے صرف دس بارہ تذکروں کا ذکر اس مضمون میں آیا ہے۔

اردو شعراء کے تذکروں کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کا مقالہ "شعراء اردو کے تذکرے" مطبوعہ رسالہ اردو ۱۹۴۲ء البتہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس میں پہلی بار تذکرہ نگاری کے فن اور اردو شعراء کے تذکروں کی اہمیت پر مدلل بحث کی گئی ہے اور اردو میں تذکرہ نگاری کا چند متعین کیا گیا ہے۔ چنانچہ اس میں میر سے لے کر آزاد تک تقریباً پچیس دستیاب اور موجودہ تذکروں کے نام آئے ہیں۔ ان میں سے عمدہ منتخبہ، عیار الشعراء، تذکرہ شورش، تذکرہ حیرت اور تذکرہ خاکسار، مقالہ نگار کی نظر سے نہیں گزرے جیسا کہ خود صاحب مقالہ نے اس کا اعتراف کیا ہے۔

تذکرہ خاکسار تو مفقود ہے۔ لیکن تذکرہ حیرت مولفہ <sup>۱۹۴۲</sup> کے نام سے اردو شعراء کے تذکروں میں شمار کرنا مناسب نہیں اسلئے کہ یہ دراصل فارسی شعراء کا تذکرہ ہے جسے قیام الدین حیرت نے "مقالات الشعراء" کے نام سے <sup>۱۹۴۲</sup> میں مرتب کیا تھا۔ گارسان و تاسی اور اسپرنگ نے اسے غلطی سے اردو شعراء کا تذکرہ سمجھ لیا ہے۔ اس طرح پچیس میں سے صرف بیس قدیم تذکرے ڈاکٹر سید عبداللہ کے مقالے میں زیر بحث آئے ہیں اور ان کی تنقیدی و سوانحی اہمیت تفصیل سے واضح کی گئی ہے۔

اردو تذکرہ نگاری کے تعارف کے باب میں "دستور الفصاحت" کے مرتب مولانا امتیاز علی خاں عرشی کا مقدمہ خصوصاً قابل ذکر ہے اس میں عرشی صاحب نے نکات الشعراء سے لے کر آب حیات تک تقریباً پچیس ایسے تذکروں کا تعارف کرایا ہے جن سے موصوف نے کتاب مذکور کے حاشیوں کی ترتیب میں مدد لی ہے۔

اب تک تذکروں کے سلسلے میں جن مضامین کا ذکر کیا گیا ہے وہ پندرہ بیس سال پہلے کے لکھے ہوئے ہیں۔ اس کے بعد بعض تذکروں کے مترجمین و مترجمین کے مقدمات بھی دیکھنے میں آئے ہیں لیکن افسوس ہے کہ یہ ہماری معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مثلاً لکھنؤ یونیورسٹی کے ریسرچ اسکالر ایم کے فاطمی صاحب نے پچھلے چند سال میں مقدمات و حواشی کے ساتھ بعض تذکروں کے اردو ترجمے اور بعض تذکروں پر تفصیلی مضامین کتابی صورت میں شائع کئے ہیں لیکن ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ پندرہ بیس کے سوا دوسرے قدیم تذکرے ان کی نظر سے نہیں گزرے۔

۱۔ "دنیاۓ تذکرہ" مطبوعہ سالنامہ ادب لطیف (لاہور) ۱۹۴۷ء

۲۔ دستور الفصاحت مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ رام پور ۱۹۴۳ء

۳۔ ملاحظہ ہو، اردو تذکروں میں نکات الشعراء کی اہمیت "۳" مطبوعہ دانش محل امین آباد لکھنؤ۔

اس طرح اردو تذکروں پر جو مقالات یا کتابیں اب تک سامنے آئی ہیں ان میں سے کسی میں بھی بس یا پچیس قدیم تذکروں سے زائد کا ذکر نہیں آیا۔ حالانکہ نکات الشعراء مولفہ ۱۱۶۵ھ سے لے کر آب حیات مولفہ ۱۲۹۶ھ تک اس سے کئی گنا زائد تذکروں کے حوالے مختلف جگہ نظر آتے ہیں تفصیل کیلئے نگار پاکستان کا تذکرہ نمبر ۱۹۶۷ء دیکھئے۔ اس میں راقم الحروف نے پچاس سے زائد تذکروں کا تعارف کر لیا ہے اور ان تذکروں میں جن شعراء کا ذکر کیا ہے ان سب کی فہرست بھی دیدی ہے لیکن یقین ہے کہ تذکروں کی تعداد اس سے بھی زائد ہوگی۔ فاروقی تذکروں کی طرح اردو تذکروں میں بھی بڑی رنگارنگی ہے۔ بظاہر وہ ایک ہی عرصے سے لکھے گئے ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی ان کا تنقیدی اور تحسینی لب و لہجہ بھی ایک سا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان میں سے بعض ایک دوسرے کے جواب یا تنقید میں لکھے گئے ہیں، بلکہ یہاں کہنا چاہئے کہ بعض نے دوسرے تذکروں کا مواد بہ ادنیٰ تفسیر اپنا لیا ہے۔ اس کے باوجود ان تذکروں میں اتنا دینے والی یکسانگی و یک رنگی نہیں ہے۔ مولف کے مزاج، بصر علمی، انداز، تحریر، علاقہ، ماحول، عہد اور مقامیت کا انفرادی رنگ ان تذکروں میں کم و بیش نظر آتا ہے۔ اس لئے ان تذکروں میں یکسانگی کے باوجود حد فاصل قائم کرنا کچھ مشکل کام نہیں رہ جاتا چنانچہ ان کی اہمیت و موضوع کو نظر میں رکھ کر ہمارے ناقدین نے انھیں مختلف خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

محی الدین قادری زور مرحوم نے مصنفین کی نوعیت کا لحاظ رکھ کر اردو تذکروں کی تین خاص قسمیں کی ہیں۔

۱۔ وہ جو کسی بڑے شاعر کے نتیجہ قلم ہیں۔

۲۔ وہ جن کے مصنف خود بڑے شاعر نہیں لیکن بڑے شاعر کے گردیدہ شاگرد تھے۔

۳۔ وہ جن کے مصنفین کو سخن گو نہیں بلکہ سخن فہم کہنا چاہئے۔

پہلے قسم کے تذکروں میں عموماً بڑے شاعروں کا ذکر ہے۔ چھوٹے شاعروں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے اور سوانح سے زیادہ کلام پر رائے دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسری قسم کے تذکروں میں عام خاص سب کا ذکر ہوتا ہے لیکن اپنے استاد، احباب و اعزاء کے بیان میں طرفداری سے کام لیا جاتا ہے اور محافلین کی تعقیص کی گئی ہے۔ تیسری قسم کے تذکروں کی تعداد کم ہے لیکن شاعر کا اصلی مرتبہ معلوم کرنے میں ان سے بڑی مدد ملتی ہے۔

گارساں دناسی، ڈاکٹر عبدالستار مدنی اور شمس اللہ قادری وغیرہ نے ان تذکروں کو ان کے مواد کے اعتبار سے صرف دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ عام تذکرے جن میں ابتدا سے لے کر معاصرین تک کے حالات، ردیف واریا بلحاظ ادوار جمع کئے جاتے ہیں۔

ب۔ خاص تذکرے جن میں کسی خاص عہد کے شعراء یا خاص صنف کے شعراء یا کسی خاص علاقے کے شاعروں کا ذکر ہوتا ہو۔ لیکن بعض مقالہ نگاروں نے اپنے مقالے میں تذکروں کی مختلف خصوصیات کے اعتبار سے ذیل کی سات قسمیں کی ہیں۔

اول۔ وہ تذکرے جن میں صرف اعلیٰ شاعروں کے مستند حالات جمع کئے گئے ہیں اور ضمتاً کلام کا انتخاب بھی دیا ہے۔

دوم۔ وہ تذکرے جن میں تمام قابل ذکر شعراء کو جگہ دی گئی ہے اور مصنف کا مقصد جامعیت و استیعاب ہے۔

سوم۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تمام شعراء کے کلام کا عمدہ اور مفصل ترین انتخاب پیش کرنا ہے۔ اور حالات جمع کرنے کی

طرت ذیلوہ اعتنا نہیں۔ بیاضیں اور مجموعے اس صنف میں شامل ہیں۔

چہارم۔ وہ تذکرے جن میں اردو شاعروں کو مختلف طبقات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور تذکرے کا مقصد شاعری کا ارتقا

دکھانا ہے۔

پنجم۔ وہ تذکرے جو شاعری کے ایک مخصوص دور سے بحث کرتے ہیں۔

ششم۔ وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندے ہیں۔

ہفتم۔ وہ تذکرے جن کا مقصد محض تنقید سخن اور اصلاح سخن ہے۔

یہ تقسیمیں اپنی اپنی جگہ مناسب ہیں بلکہ ان سے زائد خانوں میں بھی انھیں بانٹا جاسکتا ہے۔ مثلاً گارساں کے تذکرے کو چھوڑ کر اردو تذکروں کے دو گروہ بطحاظر زبان بھی کئے جاسکتے ہیں۔

۱۔ وہ تذکرے جو فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں۔ مثلاً نکات الشعراء، گلشن گفتار، تحفۃ الشعراء، مخزن شعراء۔ عیار الشعراء رختہ گویاں، مخزن نکات، چمنستان شعراء، تذکرۃ الشعراء تذکرہ ہندی گویاں، ریاض الفصحا، گلزار ابراہیم اور گلشن بھارہ وغیرہ۔

۲۔ وہ تذکرے جو اردو میں لکھے گئے ہیں مثلاً گلشن ہند، گلہ ستہ نازیناں، طبقات الشعراء ہند۔ انتخاب دلاوین انتخاب یادگار۔ شمیم سخن اور آب حیات وغیرہ۔

اس تقسیم میں اگر چاہیں تو پہلی قسم کو قدیم طرز کے تذکرے اور دوسری قسم کو جدید طرز کے تذکرے بھی کہہ سکتے ہیں اسلئے کہ اردو میں جو تذکرے لکھے گئے ہیں۔ ان کی روش فارسی تذکروں سے قدرے مختلف ہے اور یہ اول الذکر کی بہ نسبت ادبی سوانح نگاری، تاریخ اور تنقید سے قریب تر ہیں۔

اگر ہم معنوی اعتبار سے ان تذکروں کی خصوصیات پر غور کریں تو یہ ساری قسمیں بنیادی طور پر صرف دو خاص گروہوں میں ضم ہو جاتی ہیں اور اس لحاظ سے اردو تذکروں کو متعدد خانوں میں بانٹنے کے بجائے ذیل کے دو گروہوں میں تقسیم کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

۱۔ بیاضی تذکرے جن کا اصل مقصد انتخاب اشعار ہے۔ اس ذیل میں اردو شعراء کے اکثر تذکرے آجاتے ہیں۔

۲۔ سوانحی تذکرے جن میں شعراء کے حالات جمع کرنے اور ان کے کلام پر تنقیدی نظر ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے، مثلاً

گلزار ابراہیم۔ طبقات الشعراء ہند، شمیم سخن، گلشن ہند، گلستان سخن اور آب حیات وغیرہ۔

پچھلے صفحات میں ہم فارسی تذکروں کی معنوی حیثیت و نوعیت پر روشنی ڈال چکے ہیں، اردو شعراء کے تذکرے، ان سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ یہ حیثیت مجموعی ان میں وہی خوبیاں اور کمزوریاں نظر آتی ہیں جو فارسی تذکروں میں ملتی ہیں افسوس ہے کہ ان خوبیوں کی طرف بہت کم لوگوں نے توجہ کی ہے ہاں ان کی خامیوں کو اکثر نے بڑے شد و مد سے بیان کیا ہے اور ان میں مدیم تذکرہ نگار و جدید ناقدین دونوں شامل ہیں۔ میر تقی میر کو یار محمد خاکسار عرف میر کلثوم سے یہ شکایت ہے کہ:-

۱۰ احوال خود را دل از ہمت نگاشتہ و خطاب خود سید الشعراء پیش خود قرار دادہ۔

خج علی حینی گریزی کو اپنے پیش رد تذکرہ نگاروں سے یہ گلہ ہے کہ:-

”علت غائی تالیف شان خوردہ گیرہ۔ ہمران و ستم ظریفی با معاصراں است۔ در انہار با فی نفس الامر با یکا زبرداختہ

بلکہ از جہت عدم اعتنا و کثرت تتبع اکثر ناذک خیالاں رنگیں نگار از قلم انداختہ در تفصیح اخبار و تحقیق احوال اعزہ

اعلاط صریح بکار بردہ و خطا بانمایاں کردہ اند۔“

۱۱ شعراء اردو کے تذکرے رسالہ اردو ۱۹۳۲ء

۱۲ نکات الشعراء ص ۱۲ مرتبہ حبیب الرحمن خاں شردانی

۱۳ دیباچہ رختہ گویاں مرتبہ مولوی عبدالحق۔



شفیق اور رنگ آبادی کو میر تقی میر سے ان کی عیب جینی اور تنقیص کا شکوہ ہے اور قدرت اللہ قاسم ان سے یوں خطا ہیں کہ  
..... "ور تذکرہ خود ہمہ کس را بہ بدی یاد کردہ۔"  
اسی طرح طلب الدین باطن لکھتے ہیں۔

"گلشن بے غار تالیف نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ جوادل سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر  
فریفتہ سب کو حقارت سے یاد کیا اپنی اوقات کو برہاد کیا۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت عبارت  
بجو آمیز ہے۔"

بعد ازاں انیسویں صدی کے وسط میں ایک مغربی اسکالر گارساں دتاسی اردو شعرا کے تذکروں پر یہ اعتراض کرتا ہے کہ  
"تمام تذکرے ..... بالکل نامکمل ہیں اور ٹوٹا مان میں صرف شاعر کا نام اور اس کے کلام کا انتخاب پایا  
جاتا ہے۔ لیکن بعض موقعوں پر جہاں حالات و واقعات کو ذرا وضاحت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے وہاں بھی  
شاعر کی پرايُوت زندگی یا سال ولادت و وفات کے متعلق ایک حرف بھی بہ مشکل نظر آتا ہے۔ ..... اور نہ اسکی  
تالیفات و تصنیفات کا کچھ مذکور نظر آتا ہے اور اکثر تو اس کے صاحب دیوان ہونے کا ذکر بھی نہیں ہوتا۔"  
گارساں دتاسی کے مترجم کریم الدین۔ انھیں اعتراضات کو ان الفاظ میں دھرتے ہیں کہ :-

"اکثر جائے ان میں شعرا کا اور کچھ انتخاب اشعار کا لکھا ہے جس کا حال بہت لکھا ہے۔ ان کی پیدائش  
کی تاریخ نہیں لکھی اور نہ تاریخ وفات کسی کی لکھی ہے اور حالات خانگی ان کے بہت کم لکھے ہیں بلکہ انکی  
تصنیفات کا ذکر بھی بہت کم ہے کہ اس شاعر کا دیوان بھی ہے یا نہیں۔ شاید بہ سبب رشک کے تذکرہ نویس  
نہ لکھتے ہوں، کیونکہ اگر یہ کہیں گے کہ اس کی تصنیف سے ایک دیوان بھی ہے تو شاید اس سے یہ نتیجہ  
نکلے کہ وہ بڑا شاعر تھا اور یہ امر ان کو چھپانا منظور ہو۔"

بعد ازاں تذکرہ نگاری کے آخری دور میں صفا بدایونی صاحب شمیم سخن کو پچھلے تذکرہ نگاروں سے یہ شکوہ ہے وہ شعرا  
کے ذکر میں ردایات کو مد نظر رکھتے ہیں اور کلام کا عمدہ انتخاب نہیں دیتے۔ خزینہ العلوم کے مولفہ کا پرمشاد نادر کو پچھلے  
تذکروں پر یہ اعتراض ہے کہ ان میں دکنی شعرا کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ خود محمد حسین آزاد کو تذکروں پر یہ اعتراض ہے کہ :-

"ان میں سے نہ کسی شاعر کی ہنگامہ زشت کا حال معلوم ہوتا ہے نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال  
کھلتا ہے نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصرین  
میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سال ولادت اور سال وفات تک  
نہیں کھلتا۔"

- ۱۔ مجموعہ فنز حصہ دوم مرتبہ حافظ محمود شیرانی ص ۲۳
- ۲۔ گلستان بے خزاں ص ۵ مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵ء
- ۳۔ دیباچہ تاریخ ادب ہندوستانی بہ حوالہ معارف بابت اگست ۱۹۲۲ء
- ۴۔ دیباچہ طبقات الشعراء ہند ص ۱ از کریم الدین وفیلن مطبع العلوم دہلی ۱۸۳۸ء
- ۵۔ آب حیات صفحہ ۴

تذکروں پر مذکورہ بالا اعتراضات خود قدیم تذکرہ نگاروں کی طرف سے کئے گئے ہیں اور اس میں میر تقی میر سے لے کر محمد حسین آزاد تک سبھی شامل ہیں۔ بیسویں صدی عیسوی کے ناقدین میں کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی ہیں۔ ہم اس جگہ صرف کلیم الدین احمد کی رائے نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔

”شاعر کی پیدائش، اس کا خاندان، اس کی زندگی کے مختلف واقعات، اس کی تصنیفات اس کی تعلیم و تربیت۔ اس کا ماحول۔ ان میں سے کسی کے متعلق کافی تشفی بخش سامان نہیں ملتا۔“

اب اگر ہم تذکروں کے قدیم و جدید ناقدین کی راہوں پر بیک وقت نظر ڈالیں اور تذکروں پر کڑی سے کڑی تنقید کو جائز رکھیں تو زیادہ سے زیادہ ان پر حسب ذیل اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں:-

- ۱۔ تذکروں میں حالات زندگی عموماً بہت مختصر اور انتخابات کلام اکثر طویل ہیں۔
- ۲۔ سوانح اور شاعر کے انداز سخن گوئی کے سلسلے میں تقریباً سب نے ایک ہی روش اختیار کی ہے۔
- ۳۔ شاعروں کے حالات میں ان کے سال پیدائش و وفات اور عمر و عہد کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا گیا۔
- ۴۔ ایک شاعر کے اشعار دوسرے شاعر سے یا بعض اشعار کئی کئی شاعروں سے منسوب کر دئے گئے ہیں۔
- ۵۔ اکثر تذکروں پر ایک دوسرے کی تقلید کا اثر نمایاں ہے اور تازگی و ندرت بہت کم نظر آتی ہے۔
- ۶۔ شعر کے محاسن میں زیادہ تر صنائع لفظی و معنوی کو اہمیت دی گئی ہے اور حسب ضرورت ان کو ظاہر کیا گیا ہے۔
- ۷۔ اکثر طرفداری سے کام لیا گیا ہے اور شعرا کی تعریف و تنقیص ذاتی تعلقات کی بنا پر کی گئی ہے۔
- ۸۔ تنقیدی لب و لہجہ پر جوش اخلاقی غالب ہے اور عموماً سب کو اچھے الفاظ میں یا دیکھا گیا ہے۔ زندوں کو درازی عمر کی دعا دی گئی ہے اور متوفین کو مغفرت کی۔

۹۔ اکثر شعرا کے اسلوب و سلیقہ شعر کے لئے مبہم الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ جن سے شاعر کی حیثیت واضح نہیں ہوتی۔ لیکن ان خامیوں کے باوجود ان تذکروں کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ ان میں سے جو اعتراضات خود تذکرہ نگاروں کی طرف سے وارد کئے گئے ہیں۔ وہ عموماً رشک و رقابت، معاصرانہ چشمک، شاعرانہ تعلی اور علاقائی تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ پھر چونکہ یہ تذکرہ نگار ایک دوسرے کی کمزوریاں گنوانے کے باوجود اپنے تذکروں کو ان عیوب سے پاک نہیں رکھ سکے اس لئے ان کے بیانات کو چنداں اہمیت دینا مناسب نہیں لیکن جہاں تک جدید ناقدین کے اعتراضات کا تعلق ہے، انھوں نے قدیم تذکرہ نگاروں کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ ہمیں تذکروں پر تنقیدی و تحقیقی قلم اٹھاتے وقت اس بات کو نظر انداز نہ کرنا چاہئے کہ وہ ایک ایسے عہد، ماحول اور ادبی فضا میں لکھے گئے ہیں جس میں نقد شعر اور سخن فہمی کا معیار آج کے معیار سے بالکل مختلف تھا۔ ان تذکرہ نگاروں کے سامنے، قدیم فارسی تذکروں کے سوا، ادبی تنقید، سوانح اور تنقید کے وہ جدید اصول یا نئے موجود نہ تھے جن کی آڑ لے کر آج انھیں مطعون اور کم رتبہ خیال کیا جاتا ہے۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے مذاق ادب طرز تنقید اور انداز تذکرہ نگاری کو بیسویں صدی عیسوی کے نقطہ نگاہ سے جانچنا کسی طرح مناسب نہیں۔ چنانچہ جو لوگ قدیم تذکروں کو آج کے معیار، یا اپنے خاص رجحانات و معتقدات کے تحت دیکھیں گے، انھیں ضرور مایوسی ہوگی۔ البتہ جو لوگ ان تذکروں کو اس خاص فضا میں لے جا کر دیکھنے کی کوشش کریں گے جن میں وہ لکھے گئے ہیں تو ہمیں یقین ہے کہ ایک دو نہیں

انھیں سیکڑوں باتیں کام کی مل جائیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں ہمارے جدید نقادوں نے قدیم تذکروں کا بالاستیغاب مطالعہ نہیں کیا اور چند تذکروں پر سرسری نظر ڈال کر رائیں قائم کر لی ہیں ورنہ کم از کم انھیں اس بات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ تذکروں پر جو اعتراضات کئے جاتے ہیں وہ ہر ایک پر منطبق نہیں ہوتے۔ ان میں یقیناً ایسے تذکرے بھی ہیں جن میں مولف کے باب میں کچھ زیادہ احتیاط و توجہ سے کام نہیں لیا گیا لیکن انھیں تذکروں میں ایسے بھی ہیں جن میں شعرا کے حالات زندگی کو احتیاط سے جمع کرنے، شعر کے ادوار قائم کرنے، ہر دور کی شاعرانہ خصوصیات اُجاگر کرنے، شعرا کے ولایت و سکونت کی نشاندہی کرنے، ان کے اساتذہ و تلامذہ کے نام دینے اور ان کے سنین وفات و پیدائش کے اندراج کرنے میں خاص اہتمام سے کام لیا گیا ہے۔ ایسے تذکروں میں گلزارِ ابراہیم، گلشنِ ہند، گلستانِ سخن، شمیمِ سخن اور خزینۃ العلوم کے نام آسانی سے لئے جاسکتے ہیں۔ تنقیدی رائیوں کے سلسلے میں نکات الشعرا، گلشنِ بے خار اور آبِ حیات کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ علاوہ ازیں تذکروں کی جو کمزوریاں اور گنواؤں لگتی ہیں وہ کسی ایک تذکرے میں مجتمع نہیں بلکہ متعدد تذکروں میں بٹی ہوئی ہیں۔ بعض میں شعرا کے انتخاب کا اہتمام کیا گیا ہے۔ بعض میں حالات زندگی کو اہمیت دی گئی ہے۔ بعض میں ولایت و سکونت کا ذکر ضرور کیا گیا ہے بعض میں استاد شاگرد کے نام خصوصیت سے درج کئے گئے ہیں۔ بعض میں شعرا کے کلام پر رائیں ضروری لگتی ہیں۔ بعض میں معاصرانہ ادبی فن پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس طرح اگر کسی خاص شاعر کے متعلق مختلف تذکروں کے اقتباسات جمع کریں تو ہمیں یقین ہے کہ اس کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آجائے گی۔ بات یہ ہے کہ اردو شعرا کے تذکرے بے شمار ہیں ان میں اچھے بھی ہیں اور برے بھی۔ بعض ایسے اعلیٰ درجے کے تذکرے موجود ہیں جن میں شاعروں کے حالات اور واقعات نہایت صحیح ہیں بالخصوص معاصرین کے متعلق ان کی معلومات ہر طرح قابلِ اعتبار ہے۔ بعض میں تنقیدی پہلو بھی معیاری ہے۔

اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں ادبی تنقید کی داغ بیل تذکرہ نگاروں کے ہاتھوں پڑتی ہے۔ تذکروں میں چونکہ شعرا کے حالات میں ایجاز و اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔ اس لئے کسی شاعر یا اس کے کلام کے متعلق مفصل تنقیدی رائے کی تلاش قریباً سودہوگی لیکن ان میں کلام کے حسن و قبح پر اجمالاً ایسی رائیں ضرور مل جاتی ہیں جنھیں تنقیدی نقوش و اشارات کے سوا کسی اور چیز سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ یہ تنقیدی اشارات بھی عموماً کلام کی ظاہری صورتوں سے بحث کرتے ہیں اور معنوی خصوصیات کو ہاتھ نہیں لگاتے، لیکن اس سے تذکرہ نگاروں کے تنقیدی شعور پر حوت نہیں آتا۔ بات یہ ہے کہ یہ تذکرے جس ادبی ماحول اور شاعرانہ فضا میں لکھے گئے ہیں ان میں آجکل کی طرح موضوع و مواد کو کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں تھی بلکہ عربی و فارسی شاعری اور تنقید کے زیر کلام کی ظاہری صورت ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا تھا۔

اس وقت عربی فارسی کے کون سے تنقیدی اصول مروج تھے اور شعر و ادب کو اس وقت کن معیاروں پر پرکھا جاتا تھا اس کا بھی ہمیں ذکر سن لیجئے۔ عربی کا مشہور ادیب اور نقاد ابو الفرج قدامہ جس کی تنقیدی رائے کو شعر و سخن کے سلسلے میں آج تک کسی نہ کسی طور پر اہم خیال کیا جاتا ہے اور جس کا سکہ۔ سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے عربی فارسی ادب پر چل رہا تھا۔ رقمطراز ہے کہ:-

”طرز بیان شعر کا اصلی جزو ہے۔ مضمون و تخیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل



نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔  
 بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف سخن شناس اور باہم شعر کا میلان رہا  
 اور بعض کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے جس میں سب سے زیادہ  
 کذب ہو..... مبالغہ کرنا حد واسطہ پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے۔

اسی طرح عربی کا دوسرا مشہور و مقبول ناقد ابن رشیق لکھتا ہے کہ ۱۔

انائے معنی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور لیک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی  
 پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب ہنر لکاس گلاسوں میں کوئی سیسے ہے، کوئی طلائی۔ کوئی حُرّت کا ہے کوئی حد  
 کا۔ کوئی پتھر کا کوئی کاچ کا۔ پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں  
 کافوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگی طلب کو وہی بچھاتے ہیں لیکن گلاسوں  
 کی دھکارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے..... شعر کی عبارت چار چیزوں سے اٹھتی ہے۔  
 لفظ، وزن معنی و قافیہ پس اس کی حد ہے۔

ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ قدیم عربی ناقدین اگرچہ معنی کی اہمیت کے بھی قائل تھے لیکن ان کی تنقید کے معیار و  
 اصول عموماً الفاظ ہی سے تعلق رکھتے تھے اور کلام پر ادبی و اعلیٰ ہونے کا حکم انھیں اصول کے پیش نظر لگایا جاتا تھا لفظی تنقید  
 کا یہ شعبہ بعد کوفن بلاغت کے نام سے منسوب ہوا اور اس میں علم معانی و بیان کے وہ سارے اجزاء اور لوازم شامل ہو گئے  
 جنہیں صنائع لفظی و معنوی، استعارات و تشبیہات، کنایہ و مجاز عروض و قواعد اور ردیف و قافیہ اور بعض دوسری لسانی و لغوی  
 تشکیکات کا نام دیا جاتا ہے۔ گویا تنقید شعر۔ عربوں کے نزدیک تخلیق شعر کی طرح ذوقی اور وجدانی چیز تھی اور بقول ڈاکٹر  
 شوکت سیرواری ان کی نگاہ میں شعر کی خوبیاں یہ تھیں کہ زبان کے اعتبار سے سادہ اور رواں ہو اس کی بندش میں جستی اور متانت  
 پائی جاتی ہو الفاظ قلیل اور معنی کثیر ہوں۔ تکلف اور آورد سے پاک ہو اور تشبیہات میں ندرت اور تغزل میں رقت پائی جاتی  
 ہو..... رفتہ رفتہ ان تنقیدی معیاروں نے میکالمکی صورت اختیار کر لی اور شعر میں معنی کو لفظ کا تابع بنا کر پرکھا  
 جانے لگا۔ یہ اصول عربوں کے اثر سے فارسی ادب پر بھی اثر انداز ہوئے اور فارسی شاعری پر سب سے پہلے قلم اٹھانے والے  
 ادیب نظامی عروضی سمرقندی نے مجمع النواذر میں اس بات کا اظہار کیا کہ مذاق شعر و سخن میں بختگی اور لطف و تاثیر پیدا کرنے کے  
 لئے ضروری ہے کہ ادا کُل عمری ہی میں شاعر کی نظر سے کم از کم بیس ہزار اشعار گزر جائیں اور علم عروض پر قابو حاصل ہو جائے  
 اس لئے کہ نظامی سمرقندی کے نزدیک :-

”شاعری صناعت است کہ شاعر بدان صناعت اساق مقدمات مہیومہ کند و اقیام قیاسات  
 نتیجہ برآں وجہ معنی خرد بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد، نیکو اور خلعت زشت باز نماید و زشت  
 را در صورت نیکو جلوه کند و بہ ایہام قوت ہائے غضبانی و دشمنی را براہِ نیکو تا بدان ایہام طبع را  
 انقباض و انبساطے برد و امور عظام را در نظام عالم سبب شود“

ان خیالات کا یہ نتیجہ ہوا کہ شاعری کو محسوسات و جذبات کی ترجمانی کے بجائے سیاہ کو سفید اور سفید کو سیاہ، جھوٹ کو سچ اور سچ کو جھوٹ بنا کر ظاہر کرنے کا وسیلہ سمجھ لیا گیا، چنانچہ رشید الدین و طواط نے عربی فن نقد کی تقلید میں ایک ضخیم کتاب علم بدیع پر فارسی زبان میں لکھی اور اس میں صنائع لفظی و معنوی کو شعر کے حسن و اثر کا سبب قرار دیا۔ کم و بیش لفظی تنقید کے یہی مباحث شمس قیس راوی کے یہاں زیر بحث آئے ہیں بلکہ اس نے و طواط کے مقابلے میں اس سے زیادہ تفصیل سے رد و لغت و قافیہ، عروض اور علم معانی و بیان کے دوسرے لوازم کو کلام کے محاسن خاص میں شمار کیا ہے۔

غرض کہ جس وقت اردو فارسی شعرا کے تذکرے مرتب ہو رہے تھے۔ اس وقت عربی و فارسی تنقید کے محور، موضوع مواد یا معنی نہیں بلکہ ہیئت الفاظ اور علم بیان کے لوازم تھے۔ اس لئے تذکرہ نگاروں کے تنقیدی لب و لہجہ کو اس وقت کے مردوج معیار تنقید سے ہٹ کر دیکھنا مناسب نہ ہو گا بلکہ ہمیں ان کی تنقیدی قدر و قیمت متعین کرنے کے لئے لفظی تنقید کے ان اصول و ضوابط کو سامنے رکھنا ہو گا جو انیسویں صدی کے وسط تک شعر و ادب کا پیمانہ خاص خیال کئے جاتے تھے۔ چنانچہ اگر ہم شعرائے اردو کے تذکروں کو قدیم فن نقد کی روشنی میں دیکھیں تو اندازہ ہو گا کہ اختصار و ایجاز کے باوجود ان میں تنقیدی مواد کی کمی نہیں ہے۔ نکات الشعراء و مخزن نکات سے لے کر شمیم سخن و آب حیات تک تنقیدی شعور و اصول کا ایک ارتقائی سلسلہ ہے جو وقت اور ماحول کے تغایروں کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنی کی طوط اور ہیئت سے موضوع کی طوط بڑھتا گیا ہے۔ سترہویں صدی عیسوی کے تذکرہ نگار میر، گردیزی، قائم، میر حسن، بھیمی نرائن، شفیق اور حمید اورنگ آبادی وغیرہ۔ تنقیدی شعور سے بیگانہ نہیں ہیں۔ ذاتی اور جذباتی تنقید کے ان اصولوں کی کارفرمائی ان کے تذکروں میں ملتی ہے جو عربی و فارسی کے زیر اثر اس وقت عموماً مروج تھے۔ اس سے زیادہ ان تذکرہ نگاروں سے توقع کرنا ان کے ساتھ نا انصافی ہے۔ لیکن اٹھارہویں صدی کے اوائل میں علم و ادب کی روشنی اور فورٹ ولیم کالج کی تحریک نے جہاں برصغیر کے عام ادبی شعور کو متاثر کیا ہے وہاں اس زمانے کے ناقدین یعنی تذکرہ نگاروں کے انداز فکر اور اسلوب نگارش پر بھی نمایاں اثر ڈالا ہے چنانچہ گلزار ابراہیم، طبقات الشعرائے ہند، گلستان سخن، گلشن بے خار، شمیم سخن اور آب حیات کے تنقیدی لب و لہجے میں یہ اثرات اکثر جگہ نظر آتے ہیں اور صاف پتہ چلتا ہے کہ اردو کے ان تذکرہ نگاروں کا تنقیدی شعور، عربی فارسی کے قدیم مردوج معیاروں اور سترہویں صدی عیسوی کے تذکرہ نگاروں سے الگ اپنی راہ نکالنے کی کوشش میں لگا ہوا ہے اس لئے کلیم الدین صاحب کی یہ رائے درست نہیں معلوم ہوتی کہ ”ان تذکروں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ یہ دنیا کے تنقید میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔“

افسوس ہے کہ کلیم الدین تذکروں کی تنقید کو سترہویں اور اٹھارہویں صدی عیسوی کے تنقیدی معیار کے بجائے بیسیں صدی عیسوی بلکہ اپنے ذاتی معیار کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ درجہ تذکروں میں تنقیدی شعور کی اتنی کمی نہیں ہے جتنی کہ انھیں نظر آتی ہے اگر ہم عربی و فارسی کے مذکورہ بالا مردوج اصول تنقید کو نظر میں رکھیں تو اندازہ ہو گا کہ ہمارے قدیم ترین تذکرہ نگار، میر، قائم، اور میر حسن اور مصحفی سب ہی ان اصولوں کا احساس رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر میر نے نکات الشعرا میں تنقید کے جن اصولوں پر بار بار زور دیا ہے۔ ان میں :-

لہ حدائق السحر فی دقائق الشعراء رشید الدین و طواط  
لہ العجم فی المعانی سیر الشعراء العجم -

- ۱۔ ربط کلام
- ۲۔ خوش فکری
- ۳۔ تلاش لفظ تازہ
- ۴۔ صفائی گفتگو
- ۵۔ ایجاد مضامین
- ۶۔ تہ داری
- ۷۔ درد مندی
- ۸۔ طرز خاص

شامل ہیں۔ اور ان اصولوں کی پاسداری تقریباً ہر قدیم تذکرہ نگار کے یہاں نظر آتی ہے۔ ہر چند کہ ان اصول پر مفصل بحث نہیں کی گئی اور نہ تذکروں میں اس کی گنجائش تھی۔ لیکن اشارات کی صورت میں یہ جگہ جگہ ملیں گے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی ان اشارات کا تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ”تذکروں میں ان تنقیدی اشاروں کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کا تجزیہ کرنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ یہ چار عناصر سے مرکب ہیں اول شاعری کے کلام پر رائے۔ دوم فارسی شاعروں سے مقابلہ۔ سوم کلام پر اصلاح چہارم اس زمانے کی ادبی تحریکوں پر اشارے اس کے علاوہ بعض تذکرے ایسے بھی ہیں جن میں شعرو شاعری کے متعلق فنی مباحث بھی مل جاتے ہیں۔“

ان امور سے بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی پتہ چلتا ہے کہ ”ابتدائی دور میں بھی فارسی سے اردو میں کام لینے کی حدود مقرر تھیں جن کا سمجھنا سلیقہ شعر گوئی کے لئے ضروری تھا۔ اردو شعرا کے جتنے بھی تذکرے ہیں ان میں ایسے اشارات بہت صاف اور واضح ہیں جن سے یہ معلوم کرنا آسان ہے کہ در قدیم میں شعرو شاعری کا مذاق کیا تھا کن اصولوں کو ملحوظ رکھا جاتا تھا بالفاظ دیگر موجد معیار تنقید کیا تھا جس پر شاعر اپنے کلام کو پرکھتے تھے۔“

تذکرہ نگاروں کے یہ تنقیدی اشارے اور فن مباحث جن کا تعلق زیادہ تر زبان و بیان سے ہے خواہ کتنے ہی پرانے کیوں نہ ہو جائیں لیکن جب تک ادب، الفاظ کا فن رہے گا ان کی اہمیت کو نظری اور عملی دونوں قسم کی تنقیدوں میں کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وقت کے تقاضے تنقید میں ان کے دخل کو کم کر سکتے ہیں لیکن سرے سے انھیں خارج نہیں کر سکتے۔ شعرو ادب کے سلسلے میں وہ شروع سے تنقید کا جزو رہے ہیں اور آئندہ بھی رہیں گے، جدید تنقید خواہ کوئی صورت اختیار کرے۔ اس کے اصول خواہ کتنے ہی بدل جائیں، موضوع و مواد کو، ہیئت و صورت کو خواہ کتنی ہی برتری حاصل ہو جائے، تنقید سے ”ذریعہ اظہار“ یعنی الفاظ کی وقعت کم نہ ہوگی۔ انھیں پہلے بھی اہم خیال کیا جاتا تھا اور آج بھی اہم خیال کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ ”یہ بالکل درست ہے کہ شاعری کی اصل روح جذبات کا اظہار ہے جسے آجکل کی اصطلاح میں داخلی بھی کہتے ہیں لیکن اگر طریق اظہار ناقص یا بیش پا افتادہ ہو تو شعر معیار سے گر جائے گا۔ اسی

۱۔ ”معیار شعر و سخن“ از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی مطبوعہ نگار انتقاد نمبر ۱۹۴۶ء ص ۶۸

۲۔ اردو تنقید کا ارتقاء ص ۹۲

۳۔ غزل اور متغزلین ص ۴۵



طرح خارجی شاعری کو لے لیجئے۔ جس کا انحصار زیادہ تر محاکات یا ظاہری نقاشی پر ہے کہ اگر اس کے خطوط اچھے نہ ہوں گے تو وہ بھی پسند نہ کی جائے گی۔ اس لئے میرے نزدیک بنیادی چیز طریق اظہار ہے جس پر محاسن شعری کا انحصار ہے خواہ شاعری داخلی ہو یا خارجی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ "بعض لوگ زبان کی صحت کے مسئلہ کو لفظی حوت گیری کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ یہ خیالی صحیح نہیں ادب اور تحریر کی ہر قسم میں زبان کی صحت کی بڑی اہمیت ہے بلکہ ناگزیر حیثیت رکھتی ہے۔ غور کیجئے تو یہ صاف ظاہر ہو گا کہ کوئی ادبی تحریر اپنے اظہار و ابلاغ میں اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک اس کے وسائل اظہار و ابلاغ اور کامیاب نہیں ہو پاتے اور ادب کا واحد وسیلہ اظہار زبان و بیان ہے کسی نے کوئی ایسا مصور دیکھا ہے جو اپنے رنگوں کی صحیح ترتیب و ترکیب کے بغیر کامیاب تصویر بنانے کا مدعی ہوا ہے اور اگر ایسا کوئی ہے تو وہ یقیناً ڈوبید کی تصور کا مرئیں ہے۔ یہی حال شاعری اور ادب کا ہے کہ اس میں زبان و بیان کی بلاغت کے بغیر کامیاب نظم یا نثر لکھنے کا دعویٰ صرف وہی کر سکتا ہے جو پتنگ اڑانے کا عادی ہے مگر ڈور کے بغیر۔ رشید حسن خاں کا خیال ہے کہ "صحیح الفاظ اور مناسب طرز ادا کا ایک انتخاب ایک ایسے شخص کے خیالات کو خواہ ان میں کتنی ہی اجنبیت ہو۔ دوسرے مختلف انجیاں لوگوں تک پہنچانے کا واحد ذریعہ ہیں، اگر دونوں اجزا میں سے ایک جز بھی ناقص ہے۔ اس صورت میں نہ بات بنے گی نہ دوسرے تک پہنچنے کی سہلہ

ان تفصیلات سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ شعرا اردو کے تذکروں میں جو تنقیدی اشارات کے اصول کار فرما نظر آتے ہیں وہ بے وقعت نہیں ہیں۔ ان کی اہمیت آج بھی مسلم ہے اور اگر کوئی شخص اس نقطہ نگاہ سے قدیم تذکروں کا تفصیلی مطالعہ کرے گا تو یہ صرف یہی نہیں کہ یہ تذکرے اپنے وقت کے مذاق سخن اور طرز تنقید کے نمائندے نظر آئیں گے بلکہ انکی دائم و قائم تنقیدی اہمیت کا اعتراف بھی کرنا ہو گا۔

ادبی تنقید کی طرح اردو میں ادبی سوانح نگاری کے ابتدائی نقوش بھی انھیں تذکروں میں ملتے ہیں۔ چنانچہ قدیم شعرا کی زندگی اور سیرت و شخصیت کے متعلق جتنی کتابیں یا مقالات اب تک مرتب ہوئے ہیں، یاد آتی کے عہد سے لے کر انیسویں صدی کے آخر تک شعرا کے متعلق جو واقعات و حالات سامنے آئے ہیں، ان سب کا سرچشمہ یہی تذکرے ہیں دکنی شعرا سے لے کر شمالی ہند کے ممتاز شعرا درو، حاتم، سودا، میر، یقین، قاسم، مصحفی، الٹا، آتش، ناسخ، جرات، ممنون، میر حسن، تاباں، نواب مرزا، غالب، مومن، ذوق، نسیم، انیس، دبیر اور ظفر وغیرہ کے کلام و زندگی کی جتنی تصویریں آج ہمارے سامنے ہیں وہ انھیں تذکروں کی مدد سے تیار کی گئی ہیں۔ اور یقین ہے کہ آئندہ بھی قدامت جو کچھ لکھا جائیگا انھیں تذکروں کے سہارے لکھا جائے گا۔ یہ ماننا کہ شعرا کی زندگی و سیرت کے متعلق تذکرہ نگاروں کے بیانات میں بعض جگہ اعتدال و توازن کی کمی ہے اور گمان ہوتا ہے کہ انھوں نے کہیں کہیں باہم رفاقت و رقابت کے زیر اثر بے جا تعریف یا تنقیص سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن سارے تذکروں کا یہ حال نہیں ہے۔ ان تذکرہ نگاروں میں بہت سے ایسے ہیں جنھوں نے لاگ اور لگاؤ دونوں سے بے نیاز رہ کر شعراء کے حالات و کلام پر تبصرے کئے ہیں۔ انکی تحریروں

۱۹ جنوری ۱۹۶۵ء

نگار نیاز نمبر ۲۱

نگار نیاز نمبر ۲۲

میں اخلاقی رواداریوں کی پاسداری کے باوجود، بے باکی، حق بیانی اور اعتدال کی مثالیں ملتی ہیں۔ ایسے تذکروں میں نکات الشعرا، تذکرہ الشعرا (میرسن) گلشن بے خار، گلزار ابرہیم، خوش معرکہ زیبا، عمدہ منتخب، شمیم سخن اور آب حیات وغیرہ کے نام آسانی سے لئے جاسکتے ہیں۔ ان میں جو کچھ لکھا گیا ہے اکثر بے در رعایت لکھا گیا ہے۔ علاقائی لگاؤ۔ رشتہ شاگردی و استادی۔ گروہ بندی اور معاشرانہ نوک جھونک کے باوجود، ان کی رایوں میں توازن پایا جاتا ہے۔ وہ بے سبب ہر جگہ اپنے حریفوں کو نیچا دکھانے یا دوستوں کو اوپر اٹھانے کی کوشش نہیں کرتے۔ دوستی یا دشمنی کے باوجود، وہ عموماً خداگنتی کہتے ہیں۔ سودا و میر کی چوٹیں۔ مصحفی و انشا کے معرکے کس سے چھپے ہوئے ہیں۔ لیکن میر و مصحفی نے اپنے تذکروں میں انشا و سودا کے متعلق کوئی ایسی بات نہیں کہی جو ان کے مرتبہ شاعری کے منافی ہو۔ اسی طرح ان تذکرہ نگاروں نے اپنے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس میں عام شعرا کی طرح، شاعرانہ تعلی سے کام نہیں لیا بلکہ اکثر نے اپنا حال بڑے انکسار سے لکھا ہے۔ اور اپنے لئے ہر جگہ "احقر، فقیر، حقیر، کمترین، خاکسار اور" عاجز و بے زور" وغیرہ کے الفاظ استعمال کئے ہیں۔ ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ تذکرہ نگاروں نے اس غیر جانب داری کو حتی الوسعی برتا ہے۔ جس کے بغیر سوانح نگاری معتبر نہیں رہتی۔

تذکروں کے سوانحی پہلو کے سلسلے میں بعض ناقدین کا خیال ہے کہ "تذکروں میں شاعر کی پیدائش، اس کا خاندان اس کی زندگی کے مختلف واقعات، اس کی تفصیلات، اس کی تعلیم و تربیت اس کا ماحول، ان میں کسی کے متعلق کافی تشفی بخش سامان نہیں ملتا۔ تذکرہ نویسوں میں یہ قدرت نہیں کہ ان واقعات کو اس طرح بیان کریں کہ شاعر کی تصویر میں جان آجائے اور پورے لئے سلسلہ

یہ اعتراضات جیسا کہ پچھلی سطور میں ہم خود اظہار کر چکے ہیں، بڑی حد تک درست ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آج بھی وہ کونسی ادبی تاریخ یا تنقیدی کتاب ہے جس میں کسی شاعر یا ادیب کے متعلق یہ ساری تفصیلات ایک جگہ مل جاتی ہوں، اور اس انداز سے کہ اس کی جیتی جاگتی اور منہ بولتی تصویر سامنے آجاتی ہو۔ اس لئے اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی میں جبکہ آمدورفت، رسل و رسائل، نشر و اشاعت اور کتابت و طباعت کے ذرائع بہت محدود تھے اور کتابیں عموماً ذاتی ذوق و شوق اور تسکین کے لئے لکھی جاتی تھیں۔ ان تذکرہ نگاروں سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ مستند سوانح حیات کے ساتھ کسی شاعر کی منہ بولتی تصویر پیش کریں، نامناسب ہے۔ ہاں کچھ تصویریری خاکے اور رنگ ان تذکروں میں ضرور مل جائیں گے اور اگر ہم کسی شاعر کی مکمل تصویر دیکھنا ہی چاہیں تو مختلف تذکروں کی مدد سے بہ آسانی تیار کر سکتے ہیں۔ جن بزرگوں نے قدیم شعرا کے تذکرے مرتب کئے ہیں اور ان پر تفصیلی مقدمات لکھے ہیں۔ انہوں نے اس قسم کے سوانحی خاکوں کی بہترین مثالیں ہر تذکرے کے سلسلے میں درج کی ہیں۔ ہم ان کی تفصیل میں اس جگہ نہیں جانا چاہتے۔ لیکن اتنی بات بدیہی ہے کہ تذکرہ نگاروں نے جو سوانحی خطوط پیش کئے ہیں وہ بنیادی اور اصلی ہیں۔ اس لئے کہ اکثر تذکرہ نگاروں نے عموماً انھیں شعرا کی تفصیل دی ہے۔ جن سے وہ ذاتی طور پر یا کسی دوست کے ذریعہ واقف تھے۔ اس کے برعکس جن سے وہ باخبر نہ تھے، ان کے متعلق اپنی لاعلمی کا صاف اظہار کر دیا ہے۔ ذاتی واقفیت جس کے بغیر سوانحی مواد میں جان نہیں آتی تذکرہ نگاروں کا اصل ماخذ ہے اور اسی ماخذ کی بدولت معاصرین کی زندگی کے متعلق ان کی رائیں آفراس درجہ دقیق ہو جاتی ہیں کہ ہم انھیں

کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں تحقیق کی اکثر گتھیاں انھیں تذکروں نے سلجھائی ہیں۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی شاعری داخلی طور پر صاف پتہ دے رہی تھی کہ وہ کسی بری تمثال کے تیر عشق کے گھائل تھے۔ لیکن خارجی شہادت کے بغیر کسی میں ہمت نہ تھی کہ اس صوفی منش، شاعر پر عشق بازی کی ہمت لگاتا۔ نتیجہً دوسرے غزل گو شعرا کی طرح ان کے رنگ مجازی کو بھی حقیقت کا ایک رخ خیال کیا جاتا تھا۔ لیکن جب ایک تذکرہ نگار نے میر کے متعلق یہ انگشت کیا کہ۔

”میر باہری تھے کہ از عزیزانش بود، در پردہ عشق طبع میل خاطر داشت“  
تو میر کی شاعری کا مفہوم ہی بدل گیا ہے۔ اس کی شاعری زندگی سے فرار کا نتیجہ خیال کی جاتی تھی۔ لیکن تذکروں کے مطالعہ کے بعد اس کا ہر شعر زندگی کے مسائل میں گھٹا ہوا نظر آنے لگا۔

اسی طرح دوسرے شعرا کی کئی زندگی کے متعلق ان تذکرہ نگاروں نے بعض ایسے راز فاش کر دیے ہیں جو شاعر کی شخصیت و کلام دونوں کی تفہیم کے لئے ضروری تھے لیکن ہماری نظر سے اوجھل تھے۔ چند مثالیں دیکھئے۔

۱۔ ”میر حسن کو بہ سبب قحطانے جوانی محل کی ایک عورت سے محبت و موافقت ہوئی چونکہ طبیعت موزوں

تھی بہ پاس خاطر معشوقہ شہنوی بے نظیر تصنیف کی“ (خوش معرکہ زیبا)

۲۔ ”آفتاب رائے رسوا۔ بریک لیر کبہ متواتر عشق پیدا کر دہ بود“ (نکات الشعرا)

۳۔ ”میاں عبدالحی تاباں المتخلص بہ تاباں۔ در وقت خویش نظیرے نہ داشت، سیدزادہ بود بکمال حسن

و دجاہت، تمام عالم فریفتہ حسن او بود بلکہ گرم بازاری ریختہ ازاں۔ شعلہ رود و بالا شد اکثر اشخاص

ایں فن را وسیلہ ساختہ و خیل صحبت اومی شدند..... عاشق معشوق مزاج بہ یک طفلے سلیمان نام

عشق داشت“ (تذکرۃ الشعرا)

۴۔ ”جھڑ علی خاں ذکی..... ذہن و ذکا و طبع رسا داشت سوئی رام را جو بر عشق داشت“ (نگار الشعرا)

۵۔ ”امت الفاطمیہ گیم نام تھا۔ صاحب جی کے نام سے مشہور تھیں۔ حسن و صفات میں مثل آفتاب تھیں، اپنے

معالجے میں مومن خاں سے سابقہ پڑا..... خاں موصوف کی شہنوی قول غنیمت انھیں کے حسن و جمال

کی شرح ہے“ (تذکرۃ الشعرا از میر حسن)

۶۔ ”خواجہ حسن دہلوی کشتی نام ایک رنڈی ارباب نشاط سے ہے اس پر مرتے ہیں اور اکثر نام اس کا قطع

میں غزل کے داخل کرتے ہیں“ (گلشن ہند)

۷۔ ”میر مظفر علی آزاد دہلوی در ہنگامے کہ بہ نزاکت نام کینرے عاشق و مزارعہ باپتا میگم داشت معاملہ

اومر جوع با حقیر بود“ (گلشن ابراہیم)

۸۔ ”فضائل علی خاں بے قید تخلص جو ابن محمد شاہی بود خوش خوراک خوش بود خوش پوشاک با کچے از زبان ہند

عشق پیدا کر دہ بود“ (تذکرۃ الشعرا از میر حسن)

۹۔ ”نزاکت تخلص رحمان نام، نارنول کی بت بازاری ستم شکاری ہے جو شیفتہ مرحوم صاحب گلشن بے خاں کی

دوستداری سے شاعری میں نام پاگئی“ (تذکرۃ النساء مولفہ نادر)



ان میں سے، میر تقی میر، میر حسن اور شفیعہ خود تذکرہ نگار ہیں لیکن انھوں نے اپنے تذکروں میں اپنے معاشقوں کا سرِ رخ نہیں دیا پھر بھی۔ دوسرے تذکرہ نگاروں نے راز کو راز نہ رہنے دیا اور وہ سب کچھ کہہ دیا جو ایک بے لاگ سوانح نگار ہی کہہ سکتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نکات الشعراء کے متعلق لکھتے ہیں کہ ”تنقید سخن کے علاوہ مختلف اشخاص کی سیرت کے متعلق اس قدر برہنہ اور اشکات رائیں پائی جاتی ہیں۔ جن کو پڑھ کر واقعی حیرت ہوتی ہے۔ ایک تو یوں بھی یہ بات زمانے کی فضا کے خلاف تھی پھر یہ بات اور بھی مسترد ہوئی کہ معاہرین برائے زنی کرتے ہوئے میر سے ان کی دل شکنی کی مطلق پر دا نہیں کی، لیکن یہ چیز میر تقی میر ہی تک محدود نہیں ہے بلکہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے بھی اکثر یہی بے باک روش اختیار کی ہے۔ اور بھی زندگی کی ایسی جزئیات و تفصیلات پیش کر دی ہیں کہ اگر ہم انھیں مختلف تذکروں سے یکجا کریں تو ہر شاعر کی مکمل تصویر ہمارے سامنے آسکتی ہے۔ لیکن ضرورت ہے قدیم تذکروں کو چھاننے کی۔ یہ کام بہت مشکل ہے۔ ہاں ان کی کمزوریاں بغیر مطالعہ بھی گنوائی جاسکتی ہیں۔“

کریم الدین نے طبقات الشعراء میں لکھا ہے کہ ”تذکرے اور طبقات جو نیکہ شاخیں فن تاریخ کی ہیں خصوصاً زبان عرب اور فارسی میں اس قسم کی بہت سی تصنیف ہوئی ہیں۔ ان کی دیکھا دیکھی زبان اردو میں بھی اس طریق تصنیف کا استعمال کیا گئے۔“ اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے قدیم تذکرہ نگار، تذکرہ نگاری کو تاریخ نگاری سے الگ چیز نہ سمجھتے تھے۔ اس لئے یہ ممکن نہیں کہ ان کے تذکروں میں تاریخ کے اوصاف نہ پائے جاتے ہوں۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سنین اور ادوار کے تعین کا اہتمام نہیں کیا گیا۔ واقعات و حالات کی تدوین و ترتیب بھی تاریخوں اور سنوں کا لحاظ رکھ کر نہیں کی گئی۔ اس کے باوجود یہ تذکرے تاریخ و عہد کے احساس و اظہار سے یکسر خالی نہیں ہیں۔ ابتدائی تذکروں میں زبان و بیان کے عہد بہ عہد ارتقار پر تاریخی تبصرے تو نہیں ملتے لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ قدیم و جدید ادوار اور اسلوب شعر و ادب کی تبدیلیوں کا شعور ان میں پایا جاتا تھا۔ چنانچہ قائم نے مخزن نکات مولفہ ۱۱۶۵ھ میں شعراء کے خاص ادوار قائم کئے ہیں اور دکنی و شمالی ہند کے شعراء پر بغیر جانبدارانہ تنقیدی رائے دے کر معاہرہ شعراء کے مراتب متعین کئے ہیں۔ قائم کے بعد میر حسن نے بھی یہی روش اختیار کی ہے اور ہر دور کو متقدمین، متوسطین اور متاخرین میں تقسیم کر کے شعراء کا ذکر کیا ہے۔ گلزار ابراہیم مولفہ ۱۱۹۸ھ اور گلشن ہند مولفہ ۱۲۱۵ھ میں تاریخ نگاری کے عناصر اور بھی نمایاں ہو گئے ہیں۔ گلزار ابراہیم کے معنی علی ابراہیم خاں چونکہ ایٹ انڈیا کمپنی کے ملازم تھے اور اعلیٰ عہدے پر فائز تھے اس لئے انھیں شعراء کے حالات جمع کرنے میں بڑی آسانیاں تھیں چنانچہ انھوں نے اکثر تاریخ پیدائش و وفات کا تعین کیا ہے۔ شعراء کے حالات و خط و کتابت کے ذریعہ فراہم کئے ہیں اور ان خطوط کے اقتباسات بھی دئے ہیں۔ گلشن ہند میں مرزا علی لطف نے حالات کو مزید تفصیلی اور باوثوق بنانے کی کوشش کی ہے۔ نگار ساں و تاسی چونکہ مستشرق ہے اس لئے اس کا نقطہ نظر تذکرہ نگاری کے باب میں بہت مختلف ہے۔ وہ تاریخ ادب ہندوستانی پہلی جلد میں اردو زبان و ادب کی پیدائش اور ارتقار پر بحثیں کرتا ہے اور دیباچہ میں اردو شاعری کے مختلف ادوار کا جائزہ لے کر حالات لکھتا ہے۔ کریم الدین بھی طبقات الشعراء میں نگار ساں کے پابند نظر آتے ہیں اور اردو شاعری و ادب کی تاریخی حیثیت سے موضوع بحث بناتے ہیں۔ گلستان سخن، انتخاب دواوین، اور خزینۃ العلوم کے دیباچے بھی تاریخی اعتبار سے نہایت اہم ہیں۔

۱۵ دیباچہ طبقات الشعراء ہند مطبوعہ ۱۸۴۸ء  
۱۶ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو ”اردو کے قدیم تذکرے“ از حبیب اللہ غضنفر مطبوعہ اردو جنوری و اپریل ۱۹۵۳ء

ان میں مختلف ادوار کے اسلوب سخن، زبان و بیان کی تبدیلیوں اور کلام کے محاسن و معائب کا ذکر آیا ہے۔ نتیجہً ہمیں ان تذکروں کے ذریعہ اکثر شعرا کا سال وفات، تاریخ پیدائش، سکونت، ولادت، شاگردی، استاد، مزاج، پسندیدہ صنف انداز سخن گوئی، طرزِ ادا اور اس کا شاعرانہ مرتبہ کم و بیش ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ "شمیم سخن" ادبِ حیات میں تذکرہ نگاری گویا تاریخ کی سرحدوں میں براہِ راست داخل ہو جاتی ہیں۔ ان میں ہمیں وہ سب کچھ مل جاتا ہے جو کسی قدیم ادبی تاریخ سے توقع کی جاسکتی ہے۔

لیکن تذکروں کا تاریخی مواد صرف شعرا کے حالات زندگی یا ان کے کلام پر تنقید و تبصرہ تک محدود نہیں ہے۔ ان میں بعض تحریکوں، ادبی روایتوں، شعری محفلوں، سماجی رسوم اور اخلاقی قدروں کا سراغ بھی ملتا ہے۔ خواجہ احمد فاروقی نکاتِ شعرا پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "اگر تنقید ایک سماجی عمل ہے تو اس سے سماجی حالات بھی واضح ہو سکتے ہیں۔ میر کی تنقیدوں سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ:-

- ۱۔ اس زمانے میں ہندو اور مسلمانوں میں بڑا اتحاد اور میل جول تھا۔ اور بعض شعرا قید مذہب و ملت سے آزاد تھے۔
  - ۲۔ اہل قلم، اہل سیف بھی تھے اور سخن فہمی و شمشیر شناسی میں تقاضا نہیں تھا۔
  - ۳۔ درویشی اور شاعری دوش بدوش چلتی تھیں۔
  - ۴۔ زمانہ پر ایک انحطاطی رنگ چھایا ہوا تھا۔ اس لئے بعض شعرا ہزل کی طرف مائل تھے۔
  - ۵۔ مشاعرے معاشرت کا جزو بن گئے تھے اور ان کی حیثیت ادبی جلسہ کی ہی نہیں تھی۔ تنقیدی ادارے کی بھی بستی۔
  - ۶۔ سلطنتِ مغلیہ کے زوال کے ساتھ فارسی بھی زوال پذیر تھی اور اس کی خاکسترِ اردو کے لئے سامانِ وجود بن گئی تھی۔
- یہ باتیں نکاتِ الشعراء تک محدود نہیں ہیں۔ سماجی زندگی کی یہ تفصیلات دوسرے تذکروں میں بھی ملتی ہیں اور ادبی تاریخ نگاری کے لئے بیش بہا سرمایہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔

۴ میر تقی میر، حیات اور شاعری ص ۵۳

## مولانا نیاز فتحپوری کی سالہا سال کی محنت و جستجو کا نتیجہ

# شہوانیات

جس میں فحاشی کی تمام فطری اور غیر فطری قسموں کے حالات کی تاریخی و نفسیاتی اہمیت پر نہایت شرح و بسط کے ساتھ محققانہ تبصرہ کیا گیا ہے کہ فحاشی دنیا میں کب اور کس طرح رائج ہوئی نیز یہ کہ مذاہبِ عالم نے اس کے رواج میں کتنی مدد کی۔ جنسی میلانات اور شہوانی خواہشات پر اتنا جامع تاریخی علمی و نفسیاتی تجزیہ آپ کو کہیں اور نظر نہ آئے گا۔ اردو میں یہ سب پہلی کتاب ہے جو اس موضوع پر لکھی گئی ہے

ادارہ نگار پاکستان - ۳۲ - گارڈن مارکیٹ کوہاٹ

قیمت ۴-۵۰

# سوانح نگاری کیا ہے؟

(ڈاکٹر عبد القیوم)

سوانح تاریخ کی ایک شاخ ہے لیکن بعض خصوصیات کی وجہ سے اس کا شمار ادب میں بھی کیا جاتا ہے۔ اب سوانح محض انسان کی پیدائش، خاندان، تعلیم، مشاغل زندگی اور وفات کا بیان ہی نہیں بلکہ کسی فرد کے ظاہر و باطن، عادات و اطوار، اخلاق و معاشرت، وراثت اور نفسیاتی کیفیت اور اس کی زندگی کے نشیب و فراز کی داستان بن گئی ہے، اب سوانح نگار کے لئے وہ تمام باتیں دلچسپی کا باعث ہیں جس سے شخصیت کی تعمیر اور ایک مکمل تصویر کے بنانے میں مدد ملے اس میں سطحی واقعات اور ظاہری حالت بیان کر دینے سے زیادہ باطنی کیفیت، نفسیاتی حالت، ذہنی ارتقاء و رجحانات اور خوبیاں و کمزوریاں دکھانا مقصود ہوتا ہے تاکہ ایک واضح تصور ابھر کر سامنے آ سکے۔ اب انسان کو محض نیکی اور شرافت کا مجسمہ اور بدی کا پتلا بتانا فرسودہ ہو چکا ہے بلکہ اب بشریت کے عناصر لطافت اور کثافت دونوں کی آمیزش سے ترکیب پاتے ہیں۔ وہ بیک وقت معصوم بھی ہے اور خود غرض بھی، وہ جامع اضداد بھی ہے، وہ اپنی آپ تردید کرنے والا بھی۔ جدید نفسیات نے زندگی اور فرد دونوں کے مطالعے کو بہت دلچسپ بنا دیا ہے۔ اب رموز زندگی کو سلجھانے اور واضح کرنے میں جدید علوم سے بڑی مدد مل رہی ہے۔ صرف واقعات کا سلسلہ وار بیان کر دینا فنی اعتبار سے کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ انتخاب، واقعات اور معمول جزئیات تک رسائی حاصل کرنا ضروری ہو گیا ہے۔ اظہار بیان میں ایک مخصوص سلیقہ اور واقعات کی تدوین میں حسن ترتیب بنیادی اور اہم چیز ہو گئی ہے۔ اب سوانح واقعات کی کھوتی نہیں بلکہ نادل کے انداز پر ایک دلچسپ تخلیق ہے۔ جس میں زندگی کے خدوخال ابھرتے اور کردار کے اساسی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس طرح فرد کی زندگی نہ صرف زیادہ جاذب نظر ہو جاتی ہے بلکہ تیز چل بھی معلوم ہوتی ہے۔ سوانح نگاری کے فن کی اس طرح وضاحت کی جاسکتی ہے۔

- |                     |            |
|---------------------|------------|
| ۱۔ شخصیت کا انتخاب  | ۵۔ نتائج   |
| ۲۔ شخصیت کا ارتقاء  | ۶۔ منصفانہ |
| ۳۔ واقعات کا انتخاب | ۷۔ شخصی    |
| ۴۔ ترتیب            | ۸۔ اسٹائل  |

انسان کی زندگی واقعات کا خزانہ اور مسائل کا پشتارہ ہے اور ان میں سے ہر واقعہ اپنے اندر ایک کشش رکھتا ہے اور انھیں واقعات کی کڑیوں سے زندگی کا سلسلہ مرتب ہوتا ہے لیکن سوانح نگار کے لئے ہر واقعہ اہم نہیں۔ اسے



تو واقعات کے گھٹے جنگل سے ان واقعات کا انتخاب کرنا ہے جو فرد کی ذات پر روشنی ڈال سکیں۔ وہ ہر واقعہ کو نہیں بیان کر سکتا۔ ہر واقعہ نہ تو اہم ہو سکتا ہے اور نہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس پائے کا کہ میری زندگی کے خدو خال نمایاں کر سکے، اس لئے سوانح نگار کے لئے واقعات کا انتخاب اہم مسئلہ ہے۔ وہ کس واقعہ کو لے اور کسے نظر انداز کر دے۔ کسی واقعے کی اہمیت اس بات سے متعین کی جاسکتی ہے کہ اس سے کسی فرد کی زندگی میں کتنا بڑا انقلاب آیا۔ دلچسپ اور جاذب نظر واقعات کے یہ پہلو اپنی جگہ پر اہم ہیں۔ لیکن ایک سوانح نگار کے لئے وہی واقعہ اہم ہے جس سے کردار پر روشنی پڑتی ہو۔ خواہ وہ واقعہ غیر اہم کیوں نہ ہو۔ پنوں کی زندگی میں عام لوگ اس کی فتوحات کو بڑی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس کے سوانح نگار کے لئے وہ چھوٹے چھوٹے اختلافات اہم ہیں جو پنوں اور اس کے بھائی کے درمیان پیدا ہوئے۔ یا سرسید کا نوکر کو مارنا، کسی شخص کا گفتگو کرنا، یاد دہستوں سے بے تکلف باتیں زندگی کی حقیقتوں کو آشکارا کر دیتی ہیں۔ اسی طرح بڑے بڑے واقعات ضروری نہیں کہ کردار کو اجاگر کرنے میں مدد دیں۔ اس سلسلے میں کسی کلیہ کو پیش کرنا بھی مشکل ہے بلکہ واقعہ کی نوعیت پر اس کا انحصار ہے۔ واقعات کی اس کانٹ چھانٹ، اور کتر بیونت سے ظاہر زندگی کا تسلسل ختم ہوتا نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے کیونکہ عدم تسلسل کے باوجود بھی واقعات کا سلسلہ ملتا چلا جاتا ہے۔ لیکن اس کے لئے حسن تصور اور حسن ترتیب شرط ہے۔ تمام کہیاں ایک دوسرے سے مل جائیں گی اور اس کے ذہنی ارتقاء کو سمجھنے میں کسی قسم کی دقت پیش نہیں آئے گی۔ آکسفورڈ دکنز میں سوانح کو ادب کی شاخ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی سوانح میں ادبیت اور حسن ترتیب پر خاص طور سے بہت زور دیا گیا ہے۔ نقادان فن سوانح میں صداقت اور سچائی پر بہت زور دیتے آئے ہیں لیکن محض صداقت اور خشک واقعات ہی سوانح میں دلچسپی نہیں پیدا کر سکتے۔ بلکہ اظہار بیان کی خوبی اور خوش اسلوبی کو بہت دخل ہے۔ ڈاکٹر جانسن نے سوانح کو ادب کی ایک شاخ قرار دیا ہے اگرچہ اس میں شعوری طور پر ایک فرد کی زندگی کو مربوط کیا جاتا ہے۔ اس لئے اس شعور میں تاریخ سے مدد لی جاتی ہے۔ لیکن اس کی تخلیقی صفت اور دلچسپی پیدا کرنے کی ضرورت نے ادبی اوصاف سے اس کا دامن باندھ دیا ہے اس لئے ایک سوانح میں تاریخ، فرد واحد اور ادبی چاشنی، تینوں کی آمیزش ہوتی ہے اور یہی حسن ترتیب اس کے حسن کا سبب بن جاتی ہے۔ سوانح نہ تو تاریخ ہے اور نہ افسانہ بلکہ وہ تاریخ کی بے وقعت سچائی اور افسانے کی غیر حقیقی زندگی دونوں کے درمیان کی چیز ہے۔ سوانح کو محض واقعات کی کھتونی اور حالات زندگی کا ریکارڈ بنادینا مناسب نہیں۔ ایسی سوانح "تاریخ کے زمرے میں آتی ہے اور نہ فن سوانح نگاری کے معیار پر پوری اترتی ہے" سوانح میں میری ذہنی کیفیت تک پہنچ کر اسے ٹوٹنا اور اس کی شخصیت کے آثار چھٹا دو گرفت میں لے لینا ایک اچھے سوانح نگار کا بنیادی فرض ہے اور پھر ان انجمنوں کو بڑی غلبہ پوری دیانت اور سب سے زیادہ بے باکی سے بیان کرنا لازمی ہے۔ اس کی یہی فنی ترتیب اور تنظیم سوانح کی اساس ہے۔ مثلاً انگریزی زبان میں خالص سوانح نگاری کی دلائل بیل ڈالنے والا ڈاکٹر جانسن ہے۔ وہ سوانح میں سچائی کا صراحت اور نفسیاتی کیفیت کے اظہار پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے سوانح نگار باسول نے فراغ دلی اور کشادہ قلبی کو اس سے بھی زیادہ عام کیا اور جانسن کی سوانح لکھ کر انگریزی ادب میں ایک بلند مقام حاصل کیا۔ اس کی تالیف سے فن سوانح میں ایک نئے انداز کی ابتدا ہوئی۔ اس نے سوانح کے تمام اجزاء کو ایک وحدت میں پرو دیا۔ جو اس سے پہلے انگریزی ادب میں کسی اور سے نہ ہو سکا تھا۔ اس کامیابی میں جانسن قریب کو بھی بڑا دخل ہے۔ غرض کہ باسول نے فن کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کی اور سوانح میں محض واقعات کا طومار

کھڑا کرنے کے بجائے اسے دلچسپ چیز بنا دیا جس سے فنی طور پر آگے بڑھنے کے امکانات زیادہ روشن ہوئے۔ اس نے ہر واقعے کو خود بلونے کی اجازت دی ہے اور کسی واقعے کو اپنے ذاتی تاثرات سے آلودہ نہیں ہونے دیا مگر اردو سوانح نگاری میں عقیدت اور ذاتی تاثرات نے فنی خوبیوں کو آگے نہیں بڑھنے دیا۔ اس خامی کا شکار مولانا حالی بھی ہیں اور مولانا شبلی بھی سید سلیمان ندوی نے تو ذاتی خیالات کو حقائق پر ترجیح دی ہے۔ سوانح میں جہاں انتخاب واقعات کا مسئلہ اہم ہے وہاں ہیرو کے انتخاب میں بھی ایک خاص سلیقے کی ضرورت ہے۔ یعنی یہ بات ہمیشہ مد نظر رہنی چاہئے کہ کس شخص کی زندگی میں مواد اس قدر موجود ہے جس سے ایک اچھی سوانح کی تعمیر ہو سکتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے خطوط، دائری، توڑک، یادداشتیں، اعترافات، ہم عصروں کی شہادتیں۔ ذاتی واقعات تاثرات اور خود نوشت سوانح غریباں فراہمی مواد کیلئے بہت مددگار ثابت ہو سکتی ہیں جو خود بھی سوانح کی ایک قسم ہیں لیکن مکمل سوانح نہیں ہو سکتیں۔ مگر انتخاب کا یہ دائرہ محدود نہیں ہونا چاہئے یا کسی عقیدے کا پابند بھی نہیں ہونا چاہئے۔ اکثر مصنفین ایسے موضوعات انتخاب کرتے ہیں جو قومی زندگی میں مدت سے پختے چلے آئے ہیں یا ایسی سرزمین میں تخم ریزی کرتے ہیں جس میں شادابی بہت ہو۔ جیسے اردو میں مولانا شبلی۔ اصل سوال مواد کی فراہمی ہے بسا اوقات بعد زمانی و مکانی کے سبب مشہور سے مشہور شخصیتوں کے حالات ہم پہنچانا مشکل ہو جاتا ہے ضرورت ہے کہ اول تو ایسی شخصیتوں کا انتخاب کیا جائے جو نمایاں ہوں اور جن کی زندگی مسلسل نشیب و فراز سے دوچار رہی ہو۔ جہاں تک فحشی خوبیوں کا تعلق ہے وہ صرف ہیرو کی زندگی میں نہیں، عام انسانوں میں بھی مل جاتی ہیں اردو میں دیو مال اور نور خاں کے مرتعے اسی ذیل میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ محض خوبیوں کی بہتات ہی سوانح نگاری کے لئے دلچسپ موضوع نہیں بلکہ شخصیت کا تنوع رنگارنگی اور اتار چڑھاؤ بھی اس کے محبوب موضوع ہو سکتے ہیں۔ روسٹو نے اعترافات لکھتے وقت نہ کہا تھا کہ "میں ایسے کام کی ابتدا کر رہا ہوں جس کی نہ پہلے کوئی مثال ہے اور نہ آئندہ اس کی پیروی کی جائے گی کیونکہ میرا مقصد ایک ایسا مرتع تیار کرنا ہے جو ہر اعتبار سے نیچر کے مطابق ہو اور جس آدمی کا مرتع ہے وہ میں خود ہوں۔"

سوانح میں اپنے دور کی تاریخی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی کشمکش کا اظہار ہوتا ہے، بغیر اس کے کوئی سوانح مکمل نہیں ہو سکتی کیونکہ ہیرو جس ماحول میں پرورش پاتا ہے۔ اس کے اثرات اس کی زندگی پر حاوی ہوتے ہیں۔ اس لئے کسی فرد کی سیرت اور ذہنی ارتقاء بغیر اس دور کی تمدنی زندگی کے نہیں سمجھا جاسکتا۔ لیکن یہاں بھی وہی باتیں بیان کرنا چاہئیں جو ہیرو کی زندگی سے براہ راست تعلق رکھتی ہوں۔ تاریخی و سماجی پس منظر اس حد تک ہونا چاہئے کہ ہیرو کے کردار پر روشنی پڑ سکے۔ محض تمدنی زندگی کی آئینہ داری بیوگرافر کا موضوع نہیں ہوتی۔ ایک اچھی سوانح میں یہ پس منظر اس طرح ملاحظہ نظر آنا چاہئے کہ نہ تو شخصیت اس میں چھپ کر رہ جائے اور نہ محض شخصیت ہی کا غلبہ رہے۔

ایڈمنڈ گاس (EDMOND GOSSE) صحیح لکھا ہے۔

"TO UNDERTAKE THE LIFE AND TIMES OF ANY BODY  
IS ALWAYS A MISTAKE."

Confessions of J. J. Roared I

۱۷

(بحوالہ خود نوشتہ سوانح عمری از مہتاب رائے "ادبی دنیا" فروری ۱۹۸۳ء)

چونکہ بیوگرافی کا مطالعہ ایک حد تک فرد کی زندگی تک محدود رہتا ہے۔ اس لئے بہت سے غیر تاریخی واقعات بھی کوئی مفید نتیجہ برآمد نہیں کرتے۔ مثلاً پیدائش اور موت جو بیوگرافی کے لازمی عناصر ہیں۔ انہیں بھی اس طرح مربوط ہونا چاہئے کہ وہ شخصیت کا جز و ظاہر ہوں اور اس سے شخصیت میں مرکزیت کا پتہ چلے۔ "مدبروں کی لائف لکھنا بڑا مشکل کام ہے" ایسی شخصیتوں کی زندگی میں مصلحتوں، حکمت عملیوں اور مکمل سیاسی معاملات کی اس قدر کثرت ہوتی ہے کہ ذاتی خوبیاں و کمزوریاں بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جاتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس بات پر توجہ ہوتی ہے کہ اس کا مزاج کیسا ہے اور اس کے نظریات کیا ہیں لیکن صرف ان باتوں سے سوانح نگاری کی کٹھن منزل طے نہیں ہو سکتی۔ شخصیت کی پیچیدگیاں سوانح نگار کے لئے بڑی پریشانیوں کا سبب بن جاتی ہیں اور اس کا دماغ ان گتھیوں کو سلجھاتے سلجھاتے پریشان ہو جاتا ہے۔ دراصل "ایسے مدبر بڑے پرخطر ہوتے ہیں"۔ جب کوئی انگریز گلیڈسٹون کی سوانح حیات پڑھتا ہے تو اس کے تعصبات ذاتی اسے کتاب کا صحیح اندازہ قائم کرنے سے روکتے ہیں۔ اسی طرح ڈزرائیلی ایک سیاسی مدبر تھا۔ سیاست اور ملکی ضروریات اور اس کی خواہش ایک دوسرے میں ایسی گتھی ہوئی ہیں کہ اس کی لائف میں کن سیاسی واقعات کو جگہ دی جائے اور کونسے واقعات نظر انداز کئے جائیں، مثلاً اس کی سوانح میں انیسویں صدی کی انگریزی اور یورپین سیاست کے بہت سے واقعات و مسائل کا ذکر ناگزیر ہے مگر ایک سوانح نگار کو یہاں بھی اپنے آپ کو محدود کرنا ہو گا کیونکہ اس کے موضوع سے متعلق وہی واقعات ہو سکتے ہیں جنہوں نے ڈزرائیلی کے کردار پر اثر ڈالا ہو۔ مولانا شبلی نے "الفاروق" میں ایسے واقعات کثرت سے داخل کر دئے ہیں جو براہ راست فاروق اعظم کی زندگی اور کردار پر کوئی اثر نہیں ڈالتے ہیں۔ جدید نفسیات نے بیوگرافر کے لئے ہیروز کی باطنی کیفیت تک پہنچنے کے امکانات زیادہ واضح کر دئے ہیں۔ اور بیوگرافی کے فن کو بحیثیت مجموعی ایک نئے رخ سے آشنا کیا ہے جس کے سبب انسان کے مطالعہ میں بڑی دلچسپی لی جا رہی ہے۔ یہ دلچسپی پہلے بھی تھی لیکن اس کی ماہیت دوسری تھی آج باطنی حقیقت کی تلاش جاری ہے۔ اب سوانح میں حالات سے زیادہ سیرت پر نظر رکھی جاتی ہے اور سوانح نگار کسی مخصوص فلسفے یا علمی نظام کا پابند نہیں رہا اور نہ ہی محض کارناموں کو گننا سوانح نگاری کی اہم ذمہ داریوں سے سبکدوش کرتا ہے انسان کے کارنامے خواہ کیسے ہی شاندار اور مفید کیوں نہ ہوں۔ ہمیشہ تنازعہ فیہ رہے ہیں۔ کارنامے اور ان کا بیان ہمیشہ مصلحتوں کے سہارے آگے بڑھے ہیں۔ جو سوانح نگار ہیرودکس مخصوص فلسفے یا نظام تمدن کے چوکھٹے میں جمانا چاہتا ہے وہ ہمیشہ حسب ضرورت رنگوں کو ہلکا اور شوخ کرتا ہے۔ سوانح میں ہمیں سے ذاتی پسند اور ناپسند، تاثراتی کیفیت تعصبات اور سب سے بڑھ کر مداحی اور طرفداری کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے۔ نکلن نے انگریزی سوانح نگاری کے ارتقاء میں اسے سوانح کے فن کا سب سے بڑا عیب قرار دیا ہے۔ انگلستان میں "WALTON'S LIVES" جس میں مصنف کے جذبات و خیالات پھیلے ہوئے ہیں یعنی ایک طرح سے امتیازی حیثیت پیدا کرنے کا جذبہ ہے۔ اردو میں حالی نے بھی "حیات جاوید" میں کارناموں پر زیادہ زور دیا ہے اور خامیوں سے زیادہ بحث نہیں کی ہے لیکن امتیازی اور مرکزی حیثیت دینے کے عیب سے وہ بہت کچھ محظوظ ہیں اور اس وصف کو برقرار رکھنے کے لئے اس دور کی دوسری ہستیوں کو نشانہ نہیں بناتے، البتہ مولانا شبلی کی سوانح عمریوں میں یہ جذبہ کسی قدر موجود ہے وہ کارلائل کے انکار



سے متاثر تھے۔ خود کارلائل نے بنی نوع انسان کی تاریخ "THE HISTORY OF MANKIND" لکھی۔ اس کے  
 نزدیک "HISTORY IS TO BE CONNECTED STORY OF GREAT MEN" تاریخ عالم بڑے بڑے  
 آدمیوں کی تاریخ کا نام ہے۔ اس نے بڑی شخصیتوں کو پانے کے لئے ان کے تمام گرد و غبار صاف کرنے کی کوشش کی ہے  
 اور انہیں مناسب جگہ رکھا ہے۔ وہ بھی حقیقت کا متلاشی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بے حقیقت سوانح عمریاں نہ لکھنا  
 بہتر ہے۔ محض سچائی اور تفصیل سے مکمل کی ہوئی سوانح کو ارا تو ہو سکتی ہے لیکن حقیقی سوانح کے مرتب کو نہیں پہنچ سکتی  
 یہ رواج قدما میں عام تھا۔ وہ حالات زندگی کو اخلاقی سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے تھے۔ جس کی وجہ سے  
 حقائق نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔

یہ عام خیال ہے کہ سوانح کو پڑھ کر ناظر ضرور کوئی نتیجہ نکالنے پر مجبور ہے۔ کیونکہ کسی شخص کا کردار ایک زبردست وسیلہ  
 بن جاتا ہے اور اس کے ہمارے ہمارے تمام ذہنی قوتیں عمل کی طرف راغب ہوتی ہیں۔ نقطہ نظر یا نتیجے کا اخذ کرنا پڑھنے والے  
 کا کام ہے۔ لکھنے والے کا نہیں۔ کیونکہ اس صورت میں حالات زندگی ذاتی پسند و ناپسند کی نذر ہو جائیں گے دیانت اور غیر  
 جانب داری کا پہلو ہاتھ سے جاتا رہے گا اور صداقت کا خون ہو جائے گا۔ جس سے سوانح کا فن ضرور مجروح ہو گا۔  
 فنی اعتبار سے یک رخ اور یک طرفہ سوانح یا مداحی، خواہ وہ کتنی ہی مدلل اور مربوط کیوں نہ ہو، بے جان سوانح ہے۔  
 عقیدت مندی، فنی اعتبار سے سوانح کے لئے سب سے زیادہ مہلک چیز ہے۔ اگرچہ عقیدت کے اس جذبے میں  
 عزت و احترام کا جذبہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ لیکن احترام کے یہ معنی نہیں کہ حقائق سے آنکھیں بند کر لی جائیں۔ بقول  
 سن "نرم دلی اور ہمدردی کا یہ مقصد نہیں کہ وہ نامناسب کاموں پر انسان کو آمادہ کرے۔ نوع انسان کو خطا و گنہگار  
 سے پاک سمجھے۔ اور انسان کو انسان ثابت کرنے کے بجائے فرشتہ بنادے۔" ویسے کسی کی سیرت کو مسخ کرنا اور اس کی  
 شخصیت کے کسی پہلو کو عام لوگوں کی نگاہ سے اوجھل رکھنا بھی نامناسب ہے۔ کسی تصویر کو تراش و تراشن کر یہ صورت  
 بنانا۔۔۔ یا زیادہ حسن پیدا کرنا دونوں صداقت کے خلاف ہیں۔ باسول کی اگرچہ کم و بیش ربح صدی تک جانسن  
 سے رقابت رہی لیکن یہ طویل رفاقت اسے اپنے فرض سے غافل نہ رکھ سکی۔

عام انسانوں کی طرح فنکار بھی معاشرے اور سماج کا فرد ہوتا ہے۔ جو اس سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اور اپنے  
 تجربات زندگی سے ماحول میں بہت کچھ اضافہ بھی کرتا ہے۔ اسے اس بات کا حق حاصل نہیں کہ فطرت کے اصلی اور  
 حقیقی رنگ کو بدل دے یا ایک حاکم عدالت کی طرح حکم مطلق لگا دے۔ حتیٰ کہ اسے ایک رائے قائم کرنے کا بھی حق  
 نہیں پہنچتا۔ اچھا سوانح نگار میرو کے متعلق کوئی نظریہ نہیں رکھتا بلکہ وہ اسے اس طرح پیش کرتا ہے جس طرح وہ اپنے  
 دوستوں، عزیزوں کے درمیان چلتا پھرتا، اٹھتا بیٹھتا رہا ہو اور اس سے جو اعمال سرزد ہوئے ہوں۔ ڈاکٹر جانسن  
 کا کہنا ہے کہ یہ سمجھنا غلطی ہے کہ سوانح کو دل بڑھانے والے واقعات یا پہلو کے لئے ضروری واقعات پر مشتمل  
 ہونا چاہئے۔

سوانح میں ایسے واقعات اور حالات ظاہر ہونے چاہئیں جن میں آپس میں مطابقت اور تعلق ہو اور جو ہمارے  
 ذہنی اور دماغی رجحانات کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہو سکیں۔ سوانح میں اس شخص کے رشتے کی کارفرمائی ایک امتیازی  
 بات ہے اور سوانح کو تاریخ سے ہی رشتہ علیحدہ کرتا ہے۔ یہ تعلق سوانح میں ایک جگہ مجتمع ہو جاتا ہے مگر تاریخ میں

باقی نہیں رہتا، اس لئے یہ کہنا درست ہے کہ سوانح مصنف کی دماغی ساخت کا نتیجہ ہوتی ہے مگر اس کے ماحول اور سماجی حالات سے متاثر بھی ہوتی ہے۔ سوانح میں محض عام واقعات کا اعادہ اور نگراردنچسپی کا سبب نہیں بنتے بلکہ ایک حد تک لطف میں کمی کرتے ہیں وہ واقعات جو پیدائش سے شروع ہو کر زندگی کے خاتمے تک کسی نہ کسی صورت سے چلتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کی رائے میں سوانح نگار کو سچائی، وضاحت اور نفسیاتی کیفیت پر توجہ دینا چاہئے، جو لوگ دوستی اور احترام کے پردے میں غلطیوں اور خامیوں کو چھپانے کی کوشش کرتے ہیں وہ یقیناً غلط راستہ اختیار کرتے ہیں اور بے تکلفی کو تکلف اور تصنع پر قربان کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ کرداروں کے دکھانے سے شخص مذکور کو تکلیف پہنچے گی۔ وہ یہ نہیں سوچتے کہ اس حقیقت شناسی اور سچائی کا اثباتی رخ بھی ہے وہ یہ کہ اس واقعیت پسندی سے نہ صرف سوانح نگار ہی غلطیوں سے محفوظ رہے گا بلکہ صداقت کی بھی حفاظت ہو سکے گی جرن سیرت نگار ژوائی انقلاب فرانس کی تاریخ میں لکھتا ہے "جب عدالت اور طبیب کے سامنے (بد اخلاقی) پر سے پردہ اٹھ سکتا ہے۔ تو کیا وجہ ہے کہ یہ فضول اخلاقی پابندیاں ایک سیرت نگار پر عائد کی جائیں جو تاریخی عدالت کا جج ہے اور جن کا فرض تاریخی حیثیت کے اراض کی تشخیص کرنا ہے۔" یعنی ژوائی کی رائے میں سیرت نگار کا کام انسانی فطرت کی عکاسی کرنا ہے اور جہاں یہ نہ ہو وہاں بے کیفی کا پیدا ہو جانا یقینی ہے۔ ایسی سوانح عمریاں بے حقیقت اور خشک ہو جاتی ہیں اور ایک اچھی سوانح افسانے کی غیر حقیقی اور تاریخ کی بے وقعت سچائی کے درمیان کی چیز ہے صرف صداقت وہ اہم چیز ہے کہ جو سوانح نگار کو ہر قسم کے الزام سے بچالیتی ہے اور سوانح نگار فن کے بنیادی تصور سے ہٹنے نہیں پاتا، لیکن سچائی کے مفقود ہو جانے سے سوانح کا عدم اور وجود برابر ہو جاتا ہے۔ سچائی سے مراد کسی ایسی حقیقت کی تلاش نہیں ہے جس میں خیال کی آزادی پر ایسی پابندی لگ جائے کہ وہ سر جوئش بھی نہ کر سکے۔ باسول نے سچائی اور اظہار بیان کی دل کشی سے وہ کیفیت پیدا کی کہ اس کی سوانح میں تصویر کشی کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اس کے نادر مرقع "جانسن کی لائف" میں تصویر کشی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے بغیر کسی تعصب اور جانبداری کے جو تصویر تیار کی ہے۔ اسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے، حالانکہ انگریزی ادبیات کی تاریخ میں باسول کسی اہم عنصر کی حیثیت سے نمایاں نہیں۔ غالباً فن سوانح نہ تو بہت زیادہ ذہانت چاہتا ہے اور نہ غیر معمولی بصیرت کا محتاج ہے بلکہ اس کے لئے ایک مخصوص صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ نکلسن کے الفاظ میں باسول میں ایسی قابلیت موجود تھی یعنی دماغی زندہ دلی، خاص قسم کی آزاد ذہانت، تاثراتی کیفیت سے بلند کشادہ دلی اور تجسس و دماغ یہ صلاحیتیں ہو گرنی کی مشکل راہوں کو آسان کر دیتی ہیں۔

باسول نے جانسن کی قربت سے بھی فائدہ اٹھایا اور زیادہ تر انھیں واقعات پر زور دیا ہے جو بعد کی زندگی کے ہیں اور تمام واقعات کو من و عن بیان کر دیا ہے۔ حانی نے بھی بعد کی زندگی اور واقعات پر زور دیا ہے کیونکہ سیرت سے اسی دور میں ان کی رفاقت کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اگلے کچھ واقعات میں دوسرے ذرائع سے رنگ آمیزی کی ہے۔ مگر حالی شخصیت کے عناصر کو اس قدر کشادگی اور بے باکی سے نہیں بیان کر سکے۔ جیسے باسول

نے بیان کئے ہیں۔ درحقیقت باسوں کا یہ بڑا کارنامہ ہے اس نے نہ صرف فن کے اعتبار سے سوانح نگاری کو تقویت پہنچائی بلکہ سوانح کے تمام اجزا کو ایک وحدت میں پر دیا اور اس میدان میں اپنے تمام پیش روؤں پر سبقت لے گیا اور سوانحی ادب میں لطیف ملز سوانح کا موجد بنا۔ دنیا نے دیکھ لیا کہ سچی محبت بھی حقیقی تصویر کشی کی راہ میں حائل نہیں ہو سکتی اور عقل و جذبات کی بہترین آمیزش ہو سکتی ہے جو باشعور بھی ہے اور پرکیف بھی۔ جسے اردو میں فرحت اللہ بیگ کا مرتع "نذیر احمد کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی"۔

ذاتی دوستی اور محبت باہمی کے علاوہ مذہبی اعتقادات اور اثرات بھی سوانح نگار کے راستے میں حائل ہوتے ہیں جو ہم قائل ہیں اور اظہار حقیقت کے لئے بہت بڑی رکاوٹ بن جاتے ہیں۔ ان اثرات سے متاثر ہو کر فن کار ہیر و قد و سیت کے درجے میں لانے کے لئے ہر ممکن کوشش کرتا ہے اور اخلاقی دباؤ کے ماتحت کمزوریوں اور خامیاں ظاہر کرنے سے بچتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اصولی طور پر مرنے کے بعد کسی شخص کی کمزوریاں تلاش کرنا اس کے نزدیک غیر ضروری ہو جاتا ہے۔ وہ اس تلاش اور تجسس کو بے حرمتی کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس سے یہ مقصد نہیں کہ ضرورت سے زائد معائب اور کمزوریوں کو نمایاں کرنا سوانح نگار پر فرض ہے بلکہ ضروری ہے کہ بشر کو بشریت کی روشنی میں دیکھا جائے۔ جس طرح محض مداحی کرنا اس کا مسلک نہ ہونا چاہئے۔ اسی طرح معائب میں تکلفات کو بردے کا کرنا بھی نامناسب ہے۔ بہت سی باتیں تو دراصل ایسی ہوتی ہیں جو زندگی کے خاتمے کے ساتھ ہی دفن ہو جاتی ہیں اور جن سے کردار اور شخصیت پر روشنی نہیں پڑتی۔ ظاہر ہے کہ جو واقعات کبھی کبھی اضطرابی، وقتی اور ذہنی خلعتار کے ماتحت وجود میں آجائیں وہ شخصیت کا جزو نہیں ہوتے۔ کیونکہ جہاں زندگی ایک اضطرابی فعل ہے وہاں ایک نامیاتی عمل بھی ہے۔ حالات عمل کی ترتیب میں کسی شخصیت کو مادیت اور روحانیت میں تقسیم کر دینا بھی صحیح نہیں۔ اس طرح کی حد فاصل قائم کرنے سے زندگی پر روشنی نہ پڑ سکے گی۔ کیونکہ یہ دونوں چیزیں کوئی الگ شے نہیں ہیں۔ بلکہ ایک ہی شخصیت کے دو عنصر ہیں۔ یہ تقسیم شخصیت کی غلط تفسیر ہے۔ یہ غلطی زیادہ تر ان سوانح نگاروں سے ہوتی ہے جو زندگی کو بعض اخلاقی اصولوں کا پابند دیکھنا چاہتے ہیں اور زندگی کا یہ حیثیت مجموعی مطالعہ کرنے کے بجائے اسے محض اخلاقیات کے تابع سمجھتے ہیں۔ حالانکہ فنی اعتبار سے سوانح میں کسی فلسفے یا نقطہ نظر کا تلاش کرنا غیر ضروری ہے۔ عام طور پر ہر آدمی کا ایک نقطہ نظر ہوتا ہے اور خاص کر وہ لوگ جو زندگی کی پیچیدگیوں میں زیادہ الجھتے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو ضرور کسی نہ کسی فلسفہ زندگی میں ڈھال لیتے ہیں اور انکی سعی اور محنت کی بولاں بنگاہی محور ہوتا ہے۔ لیکن ایسی شخصیتوں کی لائٹ گھنے دالوں کو بھی اپنے آپ کو کسی نظام فلسفہ سے وابستہ نہیں کرنا چاہئے بلکہ اسے توجہ حیثیت مجموعی ایسی فضا پیدا کرنی ہوگی کہ جس سے محض کوئی اچھی یا بری تصویر سامنے نہ آئے بلکہ زندگی کا ارتقاء اور اس کے نشیب و فراز واضح طور پر سامنے آجائیں۔ "ایک جدید سوانح نگار یہ واضح کرے گا کہ اس نے وہ اعمال کیوں، کیسے اور کس طرح کئے۔ یہ نہیں بتائے گا کہ اعمال اچھے تھے یا برے" لیکن عملی طور پر یہ بات یقینی ہے کہ ہم کسی سوانح عمری کو پڑھ کر کوئی نتیجہ ضرور نکالتے ہیں اور اس کی مشکلات سے اپنی مشکلات کا مقابلہ کرتے ہیں۔ دونوں کے ماحول اور حالات کا الگ الگ تجزیہ کرتے ہیں اور اس طرح اتفاق اور اختلاف کی دونوں کمیتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ لائٹ فیلو شاعر نے کسی جگہ صحیح لکھا ہے: "بڑے انسانوں کی زندگیاں ہمیں بتاتی ہیں کہ ہم اپنی زندگی کو کبھی کامیاب بنا سکتے ہیں" یعنی ہم جب اپنی زندگی کا دوسرے کی زندگی سے مقابلہ کرتے ہیں تو اس کی زندگی سے حوصلہ حاصل کرتے ہیں



جس سے ہمارے عزائم بیدار ہوتے ہیں اور ہمیں اپنی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لئے وسائل اور ذرائع بھی دستیاب ہو جاتے ہیں۔ مگر انسانی فطرت میں متاثر ہونے اور متاثر کرنے کی صلاحیت بہ یک وقت موجود ہے۔ کسی شخص کے حیرت انگیز کارنامے پڑھ کر جہاں کچھ سبق حاصل کرتے ہیں اور اسرار زندگی تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ وہیں مرعوب بھی ہو جاتے ہیں حیرت و استعجاب کا یہ عالم نہیں بہت سی عملی قوتوں سے محروم بھی کر دیتا ہے۔۔۔۔۔ اور ایک طرح کی بے بسی دے چارگی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ پرستش اور پوجا کے تصور اور مافوق الفطرت عناصر کی ابتداء یہیں سے ہوتی ہے پھر یہی رجحانات شخصیت کے حقیقی مطالعے سے محروم رکھنے کا باعث بن جاتے ہیں اور سوانح نگار زیادہ تر ان اوصاف کے بیان کرنے پر سرت کر دیتا ہے جو ہیرد کو دوسرے انسانوں پر فوقیت دینے میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔ اس کی نظر کمزوریوں پر زیادہ پڑتی ہے اور وہ محاسن سے قطع نظر معائب کی تلاش شروع کر دیتا ہے۔ فرانسیسی شخصیت آندرے مورا نے بائرن، شیلے اور والٹر کے جو تذکرے مرتب کئے ہیں، وہ اپنی ظرافت اور زعفران زار کیفیت کے لحاظ سے بہت اہم ہیں۔ "ایسے خشک سے خشک مضمون کو عام فہم انداز میں بیان کر دیا ہے کہ بڑے بڑے مدبر ہم جویوں کے طرح ساتھ کھیلنے ہوئے نظر آتے ہیں۔" مگر یہ بیانات خواہ کتنے ہی جاذب نظر ہوں، ایک رخی تصویر سے مبرا نہیں کیونکہ "چھوٹے بڑے واقعات خلط ملط ہو جانے سے ممد ورج کی حقیقی عظمت آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے اور کتاب کے خاتمے پر کوئی مخصوص شخصیت نہیں بلکہ عام شخصیت سامنے آتی ہے۔ ڈزرائیلی، مورا کا شاہکار ہے لیکن مورا کے یہاں اس کے تدبیر شواہد کے بجائے اس کی رنگین مزاحی کی طرف اشارے کئے گئے ہیں جس سے یہ شک گزرتا ہے کہ ایک ایکٹر کی داستان حیات ہے یا کسی دانائے روزگار اور مدبر کی زندگی ہے۔" اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے ڈزرائیلی کی زندگی کا کچھ مشغہ سیاست کی بازیگری تھی جو اس کی زندگی پر حاوی ہو گئی تھی، اور دنیا کی نظر جب پڑتی تو اس کی سیاسی چالوں پر ہی پڑتی تھی، مگر اس کے پیچھے ایک اور شخصیت بھی تھی اور شخصیت کا باطنی پہلو سیاست گرمی کے مقابلے میں کم اہم نہیں۔ شخصیت کی تعمیر میں ان باطنی کیفیات اور دوسرے عناصر کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ بعض فنکار اس حقیقت تک پہنچنے میں زیادہ کامیاب ہوئے ہیں مشہور جرمن مصنف لڈوگ کو اس میدان میں متاز جگہ حاصل ہے۔ اس نے اپنی سوانح نگاریوں میں دعویٰ کیا ہے کہ "وہ باطنی اور ظاہری سیرت دونوں کے امتزاج سے ایک مکمل شخصیت بنا کر دکھانا چاہتا ہے کیونکہ شخصیت نہ جسم ہے اور نہ روح بلکہ دونوں سے مرکب ہے اس لئے سوانح نگار کا فرض ہو جاتا ہے کہ وہ ہیرد کی باطنی تاریخ لکھنے کی کوشش کرے۔ اس اصول کی رو سے کسی ہیرد کی زندگی کے معمولی واقعات اہم واقعات سے زیادہ مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ مثلاً نیولین کو یورپ کی سیاسی زندگی میں بڑا عالی مقام حاصل ہے۔ لوگ اس کے غیر العقول کارنامے اور غیر معمولی جرات کے بڑے قائل ہیں۔ لیکن یہ سب ظاہری چیزیں ہیں۔ ان تدابیر کا سراغ اس کی زندگی کے باطنی سرچشموں میں پوشیدہ ہے۔" چونکہ ایک سوانح نگار کو صرف نیولین کی نفسیاتی کیفیت سے بحث کرنا ہے اور یہی شخصیت سیاسی اور سماجی زندگی میں نوع انسانی کی عظمت اور کمزوریوں کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ اس لئے موزمملکت اور عاشقانہ راز و نیاز کا ذکر ایک ہی صفحے پر کیا ہے کیونکہ دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے اور دونوں ایک ہی شخصیت کے دو پہلو ہیں۔ اگر ہم اس کے دل کی انجمنوں سے واقف ہو جائیں تو وہ اس کی سیرت کے سمجھنے میں اس کی جنگی تدابیر سے

زیادہ مدد دے سکتی ہیں۔ پولین کی زندگی سے نوجوانوں کو سبق حاصل کرنا چاہئے اور اس کے حسرت ناک انجام سے عبرت حاصل کرنی چاہئے۔ سوانح نگار کے لئے محض لطافت بیان کافی نہیں بلکہ واقعات کے سلسلے میں ایسا رابطہ اور توازن درکار ہے جو نہ صرف شخصیت کو دلچسپ بنائے بلکہ قابل قبول بھی بنادے۔ جو سوانح نگار اپنے ہیرو کے انجام سے پہلے ہی ناظرین کو آشنا کر دے کہ اس نے کیا سوانح لکھی اور وہ شخصیت کے پہلوؤں اور رموز کی کیا گرہ کشائی کر سکتا ہے۔ اسی طرح ہیرو کی عظمت کا پہلے ہی صفحہ پر اشتہار دینے سے بھی کتاب کی اہمیت کم ہوتی ہے۔ ابتدائی واقعات زندگی میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ وہ آگے چل کر شخصیت کے اہم جزو بنتے ہیں۔ اس لئے اچھے سوانح نگار ان واقعات میں دلچسپی کا رنگ بھرتے ہیں اور پھر انھیں واقعات کی مدد سے شخصیت کے سمجھنے میں مدد دیتے ہیں اور اس طرح شخصیت کا ایک حقیقی خاکہ کھینچنے میں کامیابی کی منزل قریب سے قریب تر ہوتی جاتی ہے اور وہ فضا پیدا ہو جاتی ہے جو ہیرو کی نشوونما میں مدد دیتی ہے۔ مس رول نے کیٹس کی سوانح عمری کے دیباچے میں لکھا ہے۔ "میرا مقصد یہ ہے کہ میں قارئین کے لئے ایسی فضا پیدا کر دوں کہ وہ کیٹس کے جذبات کا اندازہ قائم کر سکیں۔ ان کے ارد گرد اس قسم کا جال بننا چاہتی ہوں کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اثرات و حالات کے درمیان گھرا ہوا پائیں جن میں کیٹس گھرا ہوا تھا۔"

باسول نے "لائف آف جانسن" کے دیباچے میں تفصیلات پر خاص طور سے توجہ دی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ بعض نقاد سوانح کے تفصیلی واقعات اور مکالمات کی طوالت پر اعتراض کرتے ہیں۔ غالباً انھیں اس بات کی حسرت اس لئے ہوئی کہ وہ کبھی بڑی شخصیتوں سے وابستہ نہیں رہے۔ بیوگرافر کا بنیادی فرض ہے کہ وہ باہمی تعلقات سے فائدہ اٹھائے اسے طوالت سے گھبرانے کی ضرورت نہیں۔ اسے اپنی رائے پر قائم رہنا چاہئے کیونکہ بچپن کے بعض واقعات آگے چل کر سیرت کی سچی شہادت ثابت ہوتے ہیں۔ آزادی، علوہتی، خود اعتمادی اور جوش انسان کی سیرت کے بہت سے گوشوں کو بے نقاب کر دیتے ہیں اور کردار کا اہم جزو بن جاتے ہیں۔ بشرطیکہ بچپن میں انھیں دبانے کی کوشش نہ کی جائے۔ لیکن جدید سوانح نگار لیٹن اسٹریچی تفصیلات کے حق میں نہیں ہے۔ وہ بھاری بھر کم۔ مفصل اور مستند سوانح عمریوں کا مخالف ہے جن میں بغیر کسی انتخاب اور مرکزی تخیل کے صاحب تذکرہ کے متعلق واقعات کا ایک انبار جمع کر دیا جاتا ہے جس سے نہ بڑھنے والے کو دلچسپی ہو سکتی ہے اور نہ شخصیت کے خدو خال نمایاں ہوتے ہیں۔ لیٹن اسٹریچی نے سوانح نگاری کو ہلکی پھلکی چیز بنا دیا جس میں افسانے کی دلچسپی اور نفسیاتی ڈرافٹ بینی کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ اب بیوگرافی فقط سوانح نویسی نہیں رہی بلکہ سیرت نگاری ہو گئی ہے اور تذکرہ نویس کا کام فقط صاحب تذکرہ کے ظاہری کارنامے گنانا نہیں بلکہ اس کی شخصیت کو بے نقاب کرنا ہے اور اس کی نفسیاتی ساخت کی ایک روشن اور واضح تصویر کھینچنا ہے۔"

اسٹریچی کے اصول کے مطابق ادبیت کو تقدم حاصل ہے۔ ناول اور سوانح میں فرق یہ ہے کہ ناول کے کردار فرضی اور سوانح کے حقیقی ہوتے ہیں۔ مشہور فرانسیسی سوانح نگار آندرے مورو نے اپنی ابتدائی سوانح عمریوں میں رومانی فضا پیدا کی اور بلاشبہ یہ فضا دلچسپ بھی ہے لیکن اس کے یہاں یہ فرق نہیں ملحوظ رکھا گیا کہ ایک سوانح کو

تاریخی نادر نہیں ہونا چاہئے۔ اگرچہ اس کی تعمیر میں، چسپی کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے (EMINENT VICTORIAN) اسٹیجی کا دیباچہ (PREFACE) جدید سوانح نگاری کا منشور (MANIFESTO) ہے۔ جس میں اس نے ایجاز و اختصار، حسن انتخاب، آزادی خیال، اظہار حقیقت، غیر جانب داری، بے تعصبی اور متعلقہ واقعات کی ترتیب مناسب اور غیر جذباتی انداز کے ساتھ پیش کرنے پر زور دیا ہے اور اب انہیں اثرات کو قبول عام حاصل ہو رہا ہے لیکن مشرق میں یہ فضا ابھی تک سازگار نہیں ہوئی۔ بسوٹا سوانح عمریوں کے ساتھ خود نوشت سوانح عمریوں اعترافات اور مرقع نگاری کا مطالعہ بھی دلچسپ ہے۔

# نگار پاکستان کا خصوصی شمارہ

## مومن نمبر

مومن اردو کا پہلا غزل گو شاعر ہے !

جوشیخ حرم بھی ہے اور زند شاہد باز بھی !

اس لئے اس کی شخصیت اور کلام دونوں میں ایک خاص قسم کی جاذبیت ہے۔ یہ جاذبیت کس کس رنگ میں اور کس کس نوع سے اس کے کلام میں رونما ہوئی ہے اور اس میں اہل ذوق کیلئے لذت کام و دہن کا کیا کیا سامان موجود ہے۔ اس کا صحیح اندازہ

**مومن نمبر** کے مطالعہ سے ہو گا

اس نمبر میں مومن کی سوانح حیات، معاشقہ، اسکی غزل گوئی، قصیدہ نگاری، مثنویات و رباعیات اور خصوصیات کلام کا قدر و قیمت سے متعلق آتنا وافر تنقیدی و تحقیقی مواد فراہم ہو گیا ہے کہ اس نمبر کو نظر انداز کر کے مومن پر کوئی رائے، کوئی کتاب، کوئی مقالہ یا کوئی تذکرہ مرتب کر مشکل ہے۔

قیمت ..... تین روپے

نگار پاکستان - ۳۲ گارڈن مارکیٹ - کراچی ۳



حالی اور شبلی  
[سوانح نگاری حیثیت سے]

[سوانح نگاری حیثیت سے]

ڈاکٹر سید شاہ علی

## حالی اور شبلی

**حالی اور شبلی** | باقاعدہ سوانح نگاری کا آغاز حالی سے ہوتا ہے۔ ان کے بعد شبلی کا نمبر آتا ہے۔ یہ دو مصنف اپنی تمام کوششوں کے باوجود اردو سوانح نگاری کے امام اور ان کی تمام تصانیف اردو ادب کا ایک وسیع حصہ اور دوسری زبانوں کے ادب کے مقابل اردو ادب کی سر بلندی کا باعث ہیں۔ اور ترکی تاریخ شاہد ہے کہ سرسید سے پہلے اس میں ہونے والے حریفائے کرام کے ملفوظات کے۔ دکنی ادب کی نیم سوانحی اور نیم افسانوی یا سیاسی و مذہبی فنویروں۔ شاعروں کے بے سرو پا تذکروں اور ایک آدھ نام نہاد تالیف یا ترجمے کے اردو سوانح نگاری بلکہ اردو ادب کی کائنات میں بھی شاید ہی کچھ تھا۔ یوں تو اردو کی ہر صنف ادب سرسید کے زیر قیادت مغربی ادب سے متاثر ہوئی ہے لیکن بعض اصناف مثلاً مضمون نگاری سوانح نگاری تاریخ وغیرہ کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ خاص طور پر ان کی مرہون محنت ہیں۔ حالی کی حیات سعدی کے دیباچے میں بھی کچھ بخشیں اس قسم کی ملتی ہیں۔۔۔۔۔۔ جن سے صاف ظاہر ہے کہ حالی کے نقطہ نظر کی نہیں مغربی انداز سوانح نگاری تھا کیونکہ عربی فارسی میں کسی اہل کمال کی کوئی مستقل سوانح عربی متغزل سے ملتی تھی۔ اس کے علاوہ اگرچہ مولانا حالی نے یہودیوں۔ یونانیوں۔ رومیوں اور عیسائیوں کی سوانح عربیوں اور پلٹ مارک اور مترحمیں صدی میں انگریزی سوانح نگاری کی خاص ترقی کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی زبان جن پر ٹوٹتی ہے وہ دکنویانی عہد کی "حیات اور زمانہ" اور "حیات اور تصانیف" کی طرز کی ضخیم کئی جلدوں کی سوانح عربیاں ہیں چنانچہ لکھتے ہیں۔ "حالی کی بیوگرافی میں اکثر مورخانہ تدقیق کی جاتی ہے اور واقعات سے منطقی طور پر نتائج استخراج کئے جاتے ہیں۔ مصنف کے کلام پر غور کیا جاتا ہے اور اس کے عجیب اور خوبیاں صاف طور پر ظاہر کی جاتی ہیں۔" اکثر ایک شخص کی لائف کئی ضخیم جلدوں میں لکھی جاتی ہے۔

حالی سے (جن کی معلومات تراجم اور شنی شنائی باتوں تک محدود تھیں) یہ توقع کرنا کہ وہ پلٹ مارک 'باسول' اور لاک ہارٹ کے شاہکاروں کے مطابق بے پسے لئے مشاہیرا عمل معین کرتے، بے جا ہے، علاوہ برس ہر عہد کے لوگوں کی طرح ان کا جدید ترین انگریزی رجحانات سے متاثر ہونا بھی فطری ہے۔ خصوصاً جبکہ سرسید اور ان کا پورا حلقہ مغربی تہذیب و ترقی پر ایمان بالغیب لاجچکا تھا اور اس سے اس قدر مرعوب تھا کہ بات بات پر اس کا کلمہ پڑھتا تھا۔ ان جدید ترین رجحانات پر تنقیدی نظر کا خیال (بغیر کسی اپنے سرمائے کے) ایک خیال خام ہونا مشعلی کی اس طرح کی خفیف سی باغیانہ کوشش میں لغزشیں بہاری رائے کو اور تقویت بخشی ہیں۔ جب خود انگلستان میں یہ طریقہ و گھوڑیائی عہد کی طرح نصف صدی سے زیادہ بہار پر تھا۔ اور یہ صرف بیسویں صدی کے اوایل میں تھا۔ جو نقاد اسے اپنی تنقید اور تجزیے کے تحت لاسکے تو یہ پچاسے حالی اور مشعلی سے ہم کس طرح اس کے برعکس توقع قائم کر سکتے تھے۔ جب ہم اس طریقے کا جائزہ لے چکیں گے تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ یہ حالی کا ذوق سلیم اور ان کی سلامت روی تھی جو وہ پوری طرح اس زمرہ میں بہہ گئے اور کچھ نہ کچھ سوانحی دل چسپی برقرار رکھی لیکن زیادہ تر انڈیاوی رہا۔ یہ اردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ اردو کے بہترین ادیبوں کو تقلید کے لئے سوانح نگاری کے بہترین نمونے نہ مل سکے اور ان کے زمانہ میں

۱۔ مولانا حالی کی تصانیف میں ان کے استاد مولانا عبدالرحمن کی سوانح عمری بھی شامی جاسکتی ہے۔

Essay on Ecclesiastical Biography 3rd Edition P 167, "مذہبیاتِ اسلامی" دیباچہ

اس سوانحی طریقہ کو عروج و اقتدار حاصل تھا جسے فن تنقید نے بعد میں مذموم قرار دیا۔

انیسویں صدی کے وکٹوریائی سوانح نگار اپنے موضوعات پر سچائی کی بجائے عزت و وقعت کی چادر اوڑھ جانے کے قائل تھے یہ طریقہ باسروں کے سوانحی جذبے کے برخلاف تھا جو کسی مرقع کی کامیابی کے لئے روشنی اور سائے دونوں کے امتزاج کو ضروری سمجھتا تھا اور اپنے پیرو و مرشد جاسن کی بالعمیوں، عجیب و غریب نظریوں، بے ہنگم اور بے ڈھب عادتوں اور دیگر لغزشوں کا بھی اسی جوش و خروش سے ذکر کرتا تھا جیسا اس کی غیبوں کا۔ وکٹوریائی عہد کے سوانح نگاروں نے اس کی تقلید صرف اس حد تک کی کہ مختلف دستاویزات، اصطلاحات اور مرقع نامہ جات کو بے ہنگم طور پر یکجا کر دیا۔ ان کے اس عزت کے ڈھونگ نے حقیقی سوانح نگاری کے سوتے خشک کر دیئے۔

مسٹر اسٹریچی *Strachey* اپنی ایک تصنیف کے پیش لفظ میں جسے سوانح نگاری کا مینی فیسٹو *Manifesto* مانا گیا ہے، وکٹوریائی عہد کی سوانح غریبوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ ان دو ضخیم جلدوں کو جن سے مردوں کی یادگار مانا جاتا رہا دستہ ہے اور ان کے بے ہنگم مواد کے ڈھیر، بھدے طرزاں، ناگوار انداز مدح، انتخاب، ترتیب اور بے تکلفی کے انوسناک فقدان کو کون نہیں جانتا۔ ان سے ہم ایسے ہی آشنا ہیں جیسا ان کے مرتب کر نے والوں کے ماتی جلوس سے، جس کی بے کیف وحشیانہ اور مردنی سی چھائی ہوئی نضا کا عکس ان کی تصانیف سے بھی جھلکتا ہے۔ یہ بٹرل لکھتا ہے۔ میں کبھی اس نہی تلی اور سپر سوانح غریب کا بغیر کرب و اضطراب کے احساس کے خیال ہی نہیں کر سکتا۔ ان میں سے ہر ایک میں آپ کو پیدائش، ولادت، اسکول کے دن، یونیورسٹی کی ابتدائی جدوجہد، پیشے کے انتخاب، شادی، غیر ملکی سفر کے وہی عامیہ اور آشنا عنوانات ملیں گے۔ حتیٰ کہ آپ کی تھکی ہوئی نگاہ ایک نامناسب خوشی کے ساتھ بیماری، موت اور خصائل کے دیسے ہی آشنا الفاظ پر جا رہے گی۔ یہ وکٹوریائی عہد کی سوانح غریبوں کا ایک دوسرے سے حیرت خیز مشابہت رکھتی تھیں۔ گو یا ان کے عزائم الجبرانی طرز انجیل وراثت نامہ، ا، ب، ج، Z، Y، X کے نمونے تھے (ملکہ وکٹوریہ کی زیر نگرانی لکھی ہوئی)۔

*The Life of Prince Consort* اس کی ایک زندہ مثال ہے) بدلتے ہوئے ان کی کردار اور حیات کے لامحدود تنوع اور نشیب و فراز کو انھوں نے روٹی اور بھوٹے کاغذ کے پرہیز میں قید کر دیا تھا۔ عہد وکٹوریہ کے سنجیدہ لوگ سچائی سے متنفر تھے۔ فریچر، فریڈ *Froude* کی حیات کا لابلیل پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہے "وکٹوریائی پبلک ایسی ہیرو پرستی کو نہیں سمجھ سکتی تھی جو ہیرو کی خایوں کی پردہ دی کرے اور اس سادہ حقیقت سے منکر تھی کہ فریڈ کا جذبہ پرستش اس کا مل نوعیت کا تھا کہ وہ اپنی شبیہ کی ایک ہلکی سی لکیر کی نظر اندازی کے تصور سے بھی گھبراتا تھا۔" وکٹوریائی سوانح غریب کا لب و لہجہ بے حد سنجیدہ، خشک اور بے رونق، شکل میکانیکی اور سخت اور اسلوب غیر ضروری طوالت اور مراعات کا حامل تھا۔ جو اصول سوانح نگاری کے خلاف تھا۔ انیسویں صدی کی سوانح غریبوں میں خالی تاریخی مواد کی بھر مار ہے وہ یا تو معاصر تذکرے ہیں یا ضخیم سیاسی اشتہار (پمفلٹ) یہ رجحان ان کے عنوان "حیات اور زمانے" سے بھی واضح ہے۔ زمانے کے کسی بھی مناسب بیان میں فرد کی اہمیت کا فراموش ہو جانا لازمی ہے انہی کے متعلق گاس *Gosse* نے کہا تھا۔ کہ یہ تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں نہ سوانح نگاری سے *Massen* میں کی حیات ملٹن اور بہت حد تک سدرے کی حیات گلڈ سٹون

*Eminent Victorious By Lytton Strachey "Preface"*

*Eminent Victorian - Preface.*

*Norfolkister Dicta By Augustine Burel P. N. 12.*

*Polhamy - Miniature P. 192-199.*

بھی اس کے نمونے ہیں۔ تعلیمی مقصد سے مطالب لاقدار دستی سوانح عمریاں شائع کرتے رہتے تھے اور محرم کے دوست، مرشد و ار اس کی فائز کے کچھ ہی عرصے بعد یا حیات میں ہی فخر و عجب یا انس کے جذبے سے متاثر ہو کر، اس کی یادداشتیں یا یاد نگاری مجموعے شائع کر دیتے تھے۔ گو شہرت عام اور بقائے دوام کا اسے کوئی حق پہنچتا ہو یا نہ ہو، یہ کافی ہوتا تھا کہ وہ اس کے معاصرین کی نظریں ایک عارضی جگہ کا مستحق ہو حقیقت یہ ہے کہ سوانح نگاری ہمیشہ سے اپنے زمانے کی روح کی ترجمانی کرتی رہی ہے۔ اور اس معاملے میں کوئی نصف ادب اس سے زیادہ حساس نہیں رہی ہے۔ یعنی کسی اور نصف ادب پر قاری کی ضرورت واقفیت کے اتنا نمایاں اور فوری اثر نہیں ڈالے گا۔ چنانچہ سوانح نگاری کی ایجاد انسان کی یاد نگاری جبلت کی تسکین کے لئے ہوئی تھی۔ اس خواہش کے تحت خاندانوں نے کہتے، فوجے اور مرغیے، قبائل نے رزمیہ داستانیں اور کارنامے اور مذاہب نے تذکرۃ الانبیاء و اولیاء لکھوائے۔ موصوفانہ کرنے اس میں اخلاقی اور فرد ذاتی مقصد شامل کر لیا۔ فن سوانح نگاری کے مدت دراز تک ایک آزاد فن تسلیم نہ کئے جانے کی وجہ سے اس میں متواتر تشیب و فزاں پیدا ہوئے۔ ان کا باعث انسانی شخصیت میں نوعی دل چسپی اور نفسیات کا ذوق تھا۔ اور یہ بھی مذہبیت کی پیداوار تھا۔ ان عہدوں میں جب کہ قاری خدا اور حیات بعد ممات پر یقین رکھتا ہے اس کی مرکزی دل چسپی ابدی حقائق سے ہے نہ کہ دنیاوی حقائق سے۔ ایسی حالت میں سوانح نگاری قیاسی، اخلاقی، غلطی یا عرف سطحی بن کے رہ جاتی ہے۔ غمزہ و فکر، مشک اور عدم یقین کے دور میں انسانی اطوار سے دلچسپی ہوتی ہے اور سوانح نگاری استقرائی، تنقیدی، بے لاگ اور واقعت پسند بن جاتی ہے۔ اگر سوانح نگاری قابل شہادت طور پر آزاد اور دو سر کا اصناف ادب سے الگ ہوتی تو عوامی مذاق سے آزاد ہوتی، اور جائزہ بھی۔ لیکن وہ اب تک دو سر مفادات مثلاً تاریخ، انسانہ اور سماج میں گھری ہوئی ہے۔ انیسویں صدی میں تو دنیا بھر میں مذہب پر سامنٹ کے حلوں نے لوگوں کے ذہن میں انتشار پیدا کر دیا تھا۔ لوگ کچھ مدت تک چوڑی بھول گئے تھے اور وضاحت اور خود اعتمادی کی بجائے حالات کے از سر نو جائزے کی ضرورت محسوس کر رہے تھے لیکن روشنی نظر آنے تک ان کے خیالات و نظریات کا متبر بتر رہنا فطری تھا اور صحت پسندی بھی بار بار مختلف طریقوں سے اپنا سر اٹھاتی تھی۔ ہر نئی اہم تحریک، تحریک، تخریب اور تعمیر کی قوتوں کو بردے کا ر لاتی ہے چنانچہ سوانح نگاری کے صحیح تصور کے دوبارہ قائم ہونے سے پہلے فن سوانح نگاری کو بھی اسی انتشار کے عالم سے گزرنا پڑا۔ انیسویں صدی کے سوانح نگار اپنے فرض کے تصور کے ناقابل ہو گئے اور انھوں نے مذکورہ بالا تمام سوانحی مقاصد کو ملاحظہ کیا تھا۔ جن کے جدھر سینک سمانے چل کر رہے ہوئے۔ بعض نے جن کی آنکھیں یاد نگاری جذبے سے چند عیادی تھیں۔ مرثیے، اعتذار نامے اور دلکش داستانیں مرتب کیں۔ بعض نے مذہب کے زیر اثر چمے مرقعوں کی بجائے اخلاقی نمونے پیش کئے جو تاریخ کی طرف مائل ہوئے انھوں نے "حیات اور زمانہ" کا طریقہ اپنایا۔ جنھیں افسانوں نے لپیچا یا انھوں نے تخیلی تصانیف لکھیں۔

حالی اور شبلی کی تصانیف میں وہ تنوع نہیں اور ان کے موضوع اس اقراض کی زد میں نہیں آتے لیکن ان کا سوانحی مواد اور بیان اس سے بچ نہیں سکتا۔ چنانچہ حالی اور شبلی دونوں کے ہاں اخلاقی سفر پایا جاتا ہے، دونوں ایک ہی وادی کے مسافر اور ایک ہی کشتی کے سوار ہیں۔ شبلی نے اس میں سو اس کے کوئی جدت نہیں پیدا کی کہ کار لایل کی طرز پر تاریخی رجحان کو شامل کر لیا لیکن اس کے باوجود یہ ممکن ہے کہ ان دونوں کی انگریزی زبان اور ادب سے نامکمل واقفیت ہی ان کی بے راہ روی کے آڑے آئی ہو اور انھیں "چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی" کے برعکس اس کے غیر مرغوب پہاڑ میں پوری طرح بہہ جانے سے روکا ہو۔ چنانچہ باوجود ان کی دلچسپی میں تقیم کے، حیات سعدی اور یاد نگار غالب کا ہلکا پھلکا اور دلکش انداز میان اپنی مثال آپ ہے۔ حیات جاوید ضخامت کی وجہ سے انیسویں صدی کے بعض مصائب و نقائص کو جھلکاتی ہے مثلاً غروری مقرر و طالت ششہ ترتیب مواد۔ بندھے بندھے عزوان وغیرہ۔ در حالی کو سورے سے بھی تشبیہ دی جاتی ہے لیکن حقیقت میں انیسویں صدی کے پستے فارمولہ کا حیات جاوید پر اتنا زیادہ اثر نہیں ہو



جستجو ہو سکتا تھا، بلکہ بہت سے نکات میں، ممکن ہے ان کے ذوق سلیم کی وجہ سے ہو، اس بہترین سوانح نگار باسول کے اثرات کی جھلک بھی اس میں اسی طرح نمایاں ہے جس طرح شبلی کے یہاں کارلائل کی۔ باسول کے مقابل اگر کوئی سوانح نگار اردو کی طرف سے پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ حالی اور عرف حالی ہیں۔ اور حیات جاسن کی فکر کی کوئی اردو سوانح عمری اردو میں موجود ہو تو وہ حیات جاوید ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ کچھ حد تک باسول اور حالی دونوں سوانح نگاروں اور ان کے ہیروؤں جاسن اور سرسید کی شخصیتوں اور ان کے مسائل تعلقات ہوں بہر حال باسول اور حالی کا سرسری مقابلہ بعض دل چسپ نکات پیش کرتا ہے۔

یعنی اس سلسلہ میں سب سے پہلی مشابہت جو ہم کو باسول اور حالی کی زندگی میں نظر آتی ہے وہ یہ کہ دونوں کا تعارف اپنے سفرِ حیات کے خاص دوست اور چیلے تھے، دونوں کے موضوع ان سے غراؤ عظمت میں بڑے تھے۔ دونوں اپنی اپنی زندگی کی چھوٹی چھوٹی پریشانیوں میں مبتلا ہونے کے باوجود حیاتِ انسانی سے حدودِ دلچسپی رکھتے تھے۔ دونوں کا حافظہ اور مشاہدہ تیز اور قوی تھا۔ ایک سوانح نگار کے لئے بڑے ضروری اوصاف ہیں۔ دونوں خود پسندی سے عاری اور سادہ مزاج تھے۔ چنانچہ باوجود اپنے اپنے موصفات سے گہرے تعلقات کے دونوں نے خود کو پس منظر میں رکھنے کی کوشش کی ہے۔ باسول نے پھر بھی فن کاری کے ساتھ کچھ حد تک اپنے جاسن کے تعلقات کی جھلک قاری کو دکھائی ہے لیکن حالی کا بغیر دردی حجاب تو ہمیں قابل اعتراض معلوم ہوتا ہے دونوں نے کوئی بہت ہی غیر معمولی دل دماغ نہیں پایا تھا۔ یہ جواہر قابل میں شمار نہیں ہوتے تھے مگر دونوں بے حد محنتی اور صبر و سکون کے مالک تھے چنانچہ دونوں نے تقریباً اسی قدر مدت ان سوانح عمریوں کی تیاری یا تصنیف میں صرف کی ہے اور دونوں تصانیف کی ضخامت بھی تقریباً ایک سی ہے دونوں رواں اور عمدہ اثر لکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے (گو باسول حالی کی طرح مسلم ادیب نہ تھا اور حیات جاسن اور ہیروڈس جنرل

TA JOURNAL OF THE TOWR TO HEBRVIDES کے سوا اس کی کوئی تصنیف قابل ذکر نہیں ہے) دونوں سے پہلے خطوط، دستاویزات، لطائف و طرائف گفتگو وغیرہ کا استعمال اپنی اپنی زبانوں میں رواج پا چکا تھا، لیکن دونوں کی خوبی یہی ہے کہ انھوں نے پہلی مرتبہ ان سب طریقوں کے امتزاج سے کام لے کر اپنے موضوعات کی شخصیتوں کے بہترین مرقعے چھوڑے۔ گو حالی کے یہاں ذاتی حالات و حسنِ نبات کی وہ فراوانی نہیں پائی جاتی ہے جو باسول کے یہاں ہے۔ مثلاً جاسن کی بھوری پاپوش، اس کے بے قاعدہ کلمے، اس کی گرد آلود ٹوپی، اس کے ناخن تراشنے کا طریقہ، اس کی چائے دانی اور بلی۔ ستروں کے چھلکوں کا اکٹھا کرنا۔ بے طرہ کھانا وغیرہ۔ لیکن سرسید کے ابتدائی حالات (تعلیم و تربیت وغیرہ) میں چھوٹی چھوٹی جزئیات و حکایات سے۔ ان کے بچپن اور ماحول کی تصویر کشی اور ان کی تصنیف و تالیف، طرزِ تحریر، تقریر اور فارمیشن وغیرہ کے بیانات میں حالی نے کافی دل چسپی پیدا کر دی ہے۔ اور مجموعی طور پر بقول ڈاکٹر عبداللہ گو یا حیات جاوید کے اوراق میں ہیں سرسید اپنی عظیم و جیم بزرگانہ شخصیت سمیت کبھی چھینکوں پر لٹکے اور کبھی بحث میں الجھتے نظر آتے ہیں نہ۔ اگر اس کے باوجود شیخ چاند مرحوم کے الفاظ میں حیات جاوید کو وہ شہرت اور مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو اس کے ہیرو اور مصنف دونوں کے شایان ہے تو اس میں دونوں کے مصالح و مباح ہونے کو بھی دخل ہے۔

لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ باوجود مواد کی بے انتہا فراوانی کے باسول نے اپنی کتاب کو باب فصل یا حصوں میں تقسیم کئے بغیر بھی حیات جاسن کے مختلف آپدات موتیوں کو کامیابی کے ساتھ ایک لڑی میں پڑو دیا ہے۔ اس کے علاوہ اس میں خود اعتمادی ہے اور اس نے مشورہ طہ پر اپنے فن اور ڈرامائیت سے کام لے کر حیات جاسن کو فلادیا ہے اور اسے خود اس کی تصنیف کے بہترین نمونے کا احساس

حالی صاحب یہاں رہ گئے ہیں۔ ان کے یہاں ان چیزوں کی کمی ہے اور انیسویں صدی کے طریقوں کے مد نظر انھوں نے اپنی تصنیف کو دو حصوں میں تقسیم کر کے حیات، کارناموں اور ان پر تبصرے کے علاوہ اس زمانے کے حالات، مذہب، معاشرت و سیاست، سوسائٹی، احوال، معاصرین، خیالات و رجحانات وغیرہ پر حاوی اور جامع بحث کی ہے جس کی کئی باتوں کا اس قسم کی تقسیم کی وجہ سے بار بار اعادہ بھی ہوا ہے۔ حالی کو کچھ توجہ سوانحی مواد کو سمیٹنے میں اپنی ناکامی کا احساس ہے اور کچھ۔ ان کا طبعی انگار ہے۔ خود تسلیم کرتے ہیں کہ وہ اپنی کمزوریوں اور لغزشوں اور اس سلسلہ میں کسی کی مدد حاصل نہ ہو سکے کی وجہ سے اس عجیب و غریب شخص کی، بیوگرافی لکھنے کا حق ادا نہ کر سکے ہیں اور یہ اُمید کرتے ہیں کہ اس داغ بیل پر اور لوگ عمارتیں اٹھائیں گے۔ ہم دیکھتے رہے ہیں کہ یہ امید یا نگار غالب کی طرح اس کے بائے میں بھی کبھی پوری ہوتی نظر نہیں آتی۔ یاد نگار غالب کی طرح اس میں جملہ لطائف و ظرایف کو تسلیم بند نہ کر سکے، تصانیف کے اقتباسات، جگہ جگہ سو عظمت سے کام لینے وغیرہ کی طرف حیات جاوید پر تبصرے کے دوران میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ البتہ ان کی ایک حد تک ضروری خاندانی اور موردی و الکتہ بی خصوصیات کا مختصر بیان باسول سے جدید تر اور قابل تریف چیز ہے۔

بہر حال حالی نے اپنی سلامت روی کو بہت حد تک اپنی تصانیف میں بھی برقرار رکھا ہے اور باوجود چند تشکیلی خامیوں کے جو غلط تقلید کا نتیجہ تھیں، سوانح نگاری کی اصل روح کو زیادہ حد تک نہیں پہنچایا ہے کیونکہ اپنے انگار اور زمانہ کے انداز کے مد نظر انھوں نے ہزار اعتذار پیش کئے ہوں، ان کی تصانیف کا محرک جذبہ بنیادی طور پر سوانحی، یعنی ان کی ذاتی پسند پر مبنی تھا۔ اب ہم شبلی کی طرف توجہ کریں گے۔ شبلی کے ہاں بھی تقریباً وہ تمام اثرات پائے جلتے ہیں جو حالی کے یہاں ہیں یعنی وہی دو حصوں میں تقسیم، وہی بیانات سے کارناموں پر زیادہ تفصیلی بحث، وہی تشریحی اور توضیحی انداز بیان، البتہ وہ کارلائل سے بہت متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ ہر سکتا ہے کہ ڈاکٹر عبداللہ کے شبلی کے اپنے شاگردوں کے ذریعہ انگریزی ادب سے استفادے اور مصر (EGYPT) میں کارلائل کے ہیر واد ہیر و شپ کے ترجمے کے مطالعے کے بیان میں قیاس کو دخل ہو۔ لیکن ہمیں اس سے اتفاق نہیں کہ وہ بالکل مغربی خیالات اور کارلائل سے متاثر نہیں ہوئے۔ حالی کی طرح شبلی نے بھی جگہ جگہ اپنے سوانحی شعور کا مظاہرہ کیا ہے جس سے ان کارلائل سے متاثر ہونا نظر آتا ہے چنانچہ امام حسن کی تہسید میں ان کا اسلامی تاریخ کی تصنیف کے اداسے کا رایل ہیر و آف اسلام کے سلسلہ میں (تاریخ اور لائف کے امتزاج کے مبدل ہونے کا ذکر آچکا ہے جو کارلائل کے اس نظریے کا کہ ”کسی ملک کی تاریخ اس کے مشاہیر کی تاریخ ہے“ (یا تاریخ عالم مشاہیر عالم کی تاریخ کا نام ہے) کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی طرح شبلی نے الفاروق کے دیباچے میں تاریخ کی تعریف ایک بڑے مصنف کے (جس کا نام نہیں دیا ہے) حوالے سے نقل کیا ہے جو یہ ہے ”فطرت کے واقعات نے انسان کے حالات میں جو تیزات پیدا کئے اور ان نے عالم فطرت پر جو اثر ڈالا ہے۔ ان دونوں کے مجموعے کا نام تاریخ ہے، جو دراصل تاریخ پر صادق نہیں آتی۔ سیرت البنی کے دیباچے میں جبکہ ان کے سوانحی شعور نے کچھ ترقی کی ہے لکھتے ہیں۔ علوم و فنون کی صنف میں سیرت (بیوگرافی) کا ایک خاص درجہ ہے۔ ادنیٰ سے ادنیٰ آدمی کے حالات زندگی بھی حقیقت مشتمل اور عبرت پذیری کے لئے دلیل راہ ہیں۔ چھوٹے چھوٹا انسان بھی کیسی عجیب خواہشیں رکھتا ہے۔ کیا کیا منصوبے باندھتا ہے۔ اپنے چھوٹے دائرہ عمل میں کس طرح آگے بڑھتا ہے۔ کیونکہ ترقی کے زمین پر چسپڑا ہوتا ہے۔ کہاں کہاں ٹھوکریں کھاتا ہے۔ کیا کیا مزاہتیں اٹھاتا ہے۔ تھک کر بیٹھ جاتا ہے۔ سست ہوتا ہے اور پھر آگے بڑھتا ہے۔ غرض سبھی عمل و جدوجہد بہت و غیرت کی جو عجیب غریب نیزنگیاں سکندر اعظم کے کارنامہ زندگی میں

موجود ہیں۔ یعنی یہی منظر ایک غریب مزدور کے عرصہ حیات میں بھی نظر آتا ہے۔ کارلائل کے مندرجہ ذیل چند اشارات سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ وہ چند سوالات کو بطور ایک سوانح عمری کی کوئی کے پیش کرتے ہیں لکھتے ہیں:

کسی انسان کی مخصوص پوزیشن کے منظر، دنیا اور انسان کی حیات کا اس کے ذہن پر کیا نقش مرتب ہوا؟ خارجی حالات نے اس میں کیا تبدیلی پیدا کی اور اس نے ان پر کیا اثر ڈالا؟ کس سہمی و قوت کے ساتھ اس نے ان پر حکومت کی اور کس مقادمت کے ساتھ ان سے ہزیمت اٹھائی۔ ان فرض سوال کا اس پر اور اس کا مسلح پر کیا اور کس طرح اثر مرتب ہوا؟

ہمیں یقین ہے کہ وہ جو کسی فرد کے متعلق ان سوالات کا جواب دے گا ایک مکمل سوانح عمری کا نمونہ پیش کرے گا۔ کارلائل کا یہ قول پہلے باب کی موضوع کی بحث میں نقل کیا جا چکا ہے۔ کہ ایک چھوٹے سے چھوٹے انسان کی سچی مرتع کشی اور اس کی زندگی کے سفر کی داستان ایک بڑے سے بڑے انسان کی دل چسپی کا باعث ہو سکتی ہے۔ کارلائل کی حیات سٹرلنگ گویا اس کا نمونہ ہے اور مستقبل کا ذکرہ بالا قول کارلائل کے اسی قول کی وضاحت کرتا ہے۔ لیکن شبلی نے اس پر عمل نہیں کیا۔ اس کے علاوہ سوا ایک ہم عصر اور معروف شخص کے کسی گم نام آدمی کے متعلق سوانحی مواد ملنا مشکل ہے۔ لیکن شبلی کی نظر میں شاید ان کی مثالیت اور انتہا پسندی کی وجہ سے کوئی گم نام تو کیا نامور بھی نہیں چھا۔ اگر کارلائل اور شبلی کا موازنہ کیا جائے گا کہ کارلائل میں بھی مثالیت اور انتہا پسندی کی صفات موجود تھیں۔ گو اس نے بھی معاصرین کو اس طرح کم لگایا ہے نہ وہ کیا۔ ممکن ہے اسی باعث شبلی اور کارلائل دونوں کی ازدواجی زندگی بھی ان کے حسب خواہش مشیر ہو سکی اور ان کو حسب دل خواہ شریک حیات نہ مل سکی۔ یہی خصوصیات شاید دونوں کی ہیرو پرستی کا باعث بھی تھیں، تاریخ کے علاوہ سیاست میں بھی دونوں انتہائی نظریوں کے حامل تھے۔ دونوں کی انفرادیت بہت قوی اور نمایاں تھی دونوں بڑے پائے کے ادیب اور مورخ تھے۔ دونوں کی تحریروں میں فلسفیانہ تحقیق و تدقیق منطقیانہ استدلال اور جوش بیان پایا جاتا ہے۔ دونوں نے غیر ملکی سیر و سفر سے بھی فائدہ اٹھایا تھا۔ قدیم و جدید کا امتزاج ہونے کے علاوہ اپنے آزاد اور مستقل نظریہ حیات بھی رکھتے تھے۔ شبلی کا بظاہر "ہیرو ذراف اسلام" کے سلسلے میں نام بھی خداید کارلائل کے ہیرو اینڈ ہیرو ور شپ کے سلسلے کا مہربان منت ہے۔ جس کے عربی ترجمے کے مطالعہ کا انھوں نے خود ذکر کیا ہے۔ جیسو مسیح کا تہذیب الاخلاق ٹیٹل اور سپیکٹر کے۔ اور سجاد حسین کا "ادھ پنچ" لندن پنچ کے نمونے پر تھا۔ کارلائل کی سوانح عمریاں بھی اس کے نظریے پر پوری طرح عمل کرتی ہیں۔ جسے شبلی نے اپنانے کی کوشش کی تھی۔ مثلاً اس کی حیات "فریڈرک عظیم" عہد و گویہ میں شخصیت کا احساس پیدا کرنے میں عظیم اثر کا باعث ہونے کے باوجود "حیات اور زمانے" کی طرز کی تصنیف ہے اور ایک فرد کے مطالعہ سے زیادہ ایک فرد میں اور اس کے ذریعے تاریخ کے مطالعہ کی مثال ہے۔ البتہ دونوں نے اپنے ملکوں میں بین الاقوامی خبرت کے ناموروں کی سوانح عمریوں کی تصنیف کی تحریک پیدا کی بلکہ غیر ملکی سوانح نگاری کو روشناس کر کے اس سے دل چسپی پیدا کی۔ جہاں تک غیر ملکی موضوع کا تعلق ہے اردو میں حالی نے حیات سعدی لکھ کر اس کی ابتدا کر دی تھی۔ اپنے موضوع کی نوعیت کی وجہ ان کو غیر ملکی سوانح نگاری سے استفادے کا اتنا موقع نہیں مل سکا تھا جتنا شبلی کو۔ گو حالی اور سرسید دونوں اسلاف کے کارناموں کے بیان کے ذریعہ نئی پود میں عمل اور ترقی کی تحریک پیدا کرنا چاہتے تھے، جو خود بھی مذہبی اور اخلاقی (غیر سوانحی) جذبہ کے زیر اثر تھا۔ لیکن وہ شبلی کی طرح ماضی کے احیاء کے حق میں نہ تھے۔

شبلی کو یہ آسانی تھی کہ ان کے سامنے حالی کی مثال۔ نمونے اور تجربات موجود تھے۔ حالی کی طرح یہ دشواری نہ تھی کہ عسری فارسی



اور مغربی سیرتوں، تذکروں اور سوانح عمریوں کے درمیان پسے لئے صحیح راہ عمل معین کرنا پڑتی۔ حیات سعد کا دیباچہ گویا اردو سوانح نگاری کا دستور العمل ہے۔ اس میں مشرقی سیرت نگاری اور اس کی روایت، روایت اور مغربی سوانح نگاری اور اس کے طریقوں کے متعلق نہایت عمدہ اشارات ملتے ہیں۔ جن کو شبلی نے بعد میں دست دی ہے۔ شبلی کے یہاں موضوعات کا تنوع بھی حالی سے زیادہ پایا جاتا ہے یعنی حالی کے موضوع صرف ادبی اور سیاسی ہیں اور شبلی کے علمی، ادبی، مذہبی اور تاریخی۔ لیکن اُنے باوجود سوانح عمری میں موضوع کے انسانی اور نفسیاتی پہلو کی اہمیت کے احساس کے اپنے مذہبی موضوعوں کے انسانی اور نفسیاتی پہلو کی اہمیت کے احساس کے اپنے مذہبی موضوعوں کے تقدس کا اثر ان پر غالب نظر آتا ہے۔

نہ صرف سوانح عمریوں کی شکل اور ہیئت بلکہ اس کے مواد اور بیان کے معاملہ میں بھی شبلی کے ہاں حالی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ جس طرح شبلی کے مختلف تصانیف مثلاً موازنہ انیس و دہیر، شعر العجم، بیان خسرو اور دیگر تصانیف کے موضوعات و عنوانات بھی آزاد اور حالی کی تصانیف مثلاً آب حیات، سخندان فارس، مقدمہ شعرو شعاعی اور یادگار غالب وغیرہ سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان کا طرزِ تحریر بھی آزاد کے مشکفہ اور جاندار اور حالی کے سنجیدہ دلیل اور واضح پیرایہ، بیان کو جھلکاتا ہے۔ انسان پر اس کے ماحول کا عمل اور ردِ عمل فطری ہے۔ متاخرین کو متقدمین کے تجربے سے استفادے کا بڑا فائدہ حاصل ہے لیکن شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ دار المصنفین کی جلیلو اور مصنفین کے ایک حلقہ اور سلسلے کو چھوڑ جانا ہے۔

لیکن شبلی نے حالی کے طریقہ سوانح نگاری میں کوئی خاص اور نمایاں جدت یا ترقی نہیں دی اور سبجائے اس کے کہ اس نقاشِ اول کی خدمات کا فراخ دلی سے اعتراف کرتے ان پر سخت اعتراض کئے ہیں۔ شبلی کے ان اعتراضات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ معلوم ہو گا کہ بظاہر یہ حالی کے موضوعات یا مواد سے نہیں بلکہ ان کے طریقہ بیان سے متعلق ہیں لیکن نظر غور سے دیکھنے پر پتہ چلے گا کہ دراصل یہ علمی کے موضوع اور ایک خاص موضوع یعنی سرسید سے تعلق رکھتے ہیں۔ اپنے اس خیال کے ثبوت میں دلائل پیش کرنے سے پہلے بعض نقادوں کے خیالات کا خلاصہ قلم بند کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ سب سے پہلے ہم شبلی کے ایک عزیز ترین دوست اور مستند لیکن متعصب مزاج نقاد مہدی حسن کے ایک بہترین مضمون حالی و شبلی کے معاصرانہ چٹنگ کے جس میں انھوں نے شبلی کے اعتراضات کا حقائق کی روشنی میں تجزیہ کیا ہے اور جس اس قابل ہے کہ پورے کا پورا نقل کیا جائے صرف اہم نکات نقل کریں گے۔ شبلی نے اپنی تصانیف مثلاً سوانح مولانا روم اور موازنہ انیس و دہیر میں اور دوسروں کی تصانیف مثلاً مناقب عمر بن عبدالعزیز اور مآثر جمعی کے تبصروں میں اردو کی اعلیٰ سے اعلیٰ سوانح عمریوں کے الفاظ میں اشارات و کنایات سے اور دوستوں کو خطوط میں صاف صاف حیا جاوید کا نام لے کر اسے بے جا تزیین، فریب و ہی۔ حیات اور خدای، غلامانہ شخص پرستی اور مدلل مداخلی کا نمونہ اور کتاب المناقب قرار دیا ہے۔ کیونکہ ان کی رائے میں مولانا حالی نے اس میں سرسید کی ایک رخی تصویر دکھائی ہے اور باوجود دعویٰ تنقید کے اگر کہیں خفیف الفاظ میں کسی عیب کی طرف اشارہ کیا بھی ہے تو اس کا مقصد اپنی تنقید اور نکتہ چینی کا اظہار کر کے محاسن کو تقویت دینا ہے۔

شبلی نے اس سلسلہ میں مغربی طریقہ سوانح نگاری کے متعلق بھی تصفاد خیالات کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو حالی کے اس خیانت و خداعی کے طریقے کو یہ پ سے ماخوذ بتاتے ہیں اور کہیں اس کی وجہ سے موجودہ یردپ کے مذاق اور علمی ترقیوں کی بربادی کا اندیشہ ظاہر کرتے ہیں۔ مہدی نے بجا طور پر یہ سوال کیا ہے کہ یہ طریقہ دراصل حالی کی ایجاد ہے یا شبلی کی تصانیف بھی اس دائرے میں آجاتی ہیں۔

اس کے علاوہ کیا مغربی زبان کی کسی سوانح عمری میں مولانا کی توصیحات کے مطابق، ایسے مستقل ابواب، جن میں "یکے از اقوام جرائم پیشہ" یا "باب الاشرار" کے عنوان سے کسی شخص کے حفظ عیب کا خاکہ اڑایا گیا ہو، ملتے ہیں؟ خود مولانا شبلی کی تصانیف موازنہ انیس و

ویر، مشر، نعم، حکایات خسرو، المامون، سیرت النعمان۔ انفرادی اور انفرادی میں انسانی کمزوریاں کسی حد تک ابھار کر دکھائی گئی ہیں۔ اگر نہیں تو تیش محل میں بیٹھ کر اردوں پر پتھر پھینکا۔ ایک خوش ادائیگی بھی، کیا دانا می بھی ہے۔ اور کیا یہ علم النفس کی حق تلفی نہیں ہے، جو ایک نکتہ سخن سرخ کے قلم سے ہو سکتی ہے۔ بہر حال یہ کہنا جاسکتا ہے کہ حیات جاوید کے لئے حالی کی طرف سے کسی اعتدال (اپالوجی) کی بالکل ضرورت نہیں۔ ایک شریف نے ایک شریف تر انسان کی ہمدانہ سرگزشت لکھی اور آشنائے فن ہو کر لکھی اور یہی اپنے سے اونچا معیار تحریر ہے جو ایمان بالغیب کی حقیقت سے یورپ کی طرف منسوب کیا جاسکتا ہے۔ یہ قطعی ہے کہ حیات جاوید کا ریمس الذکرہ فرشتہ نہیں تھا انسان تھا لیکن اس کے اخلاقی اوصاف، اس کی اضطراری لغزشوں پر، جنہیں انسانی کمزوری سمجھو غالب تھے یہی بالابالا امتیاز ہے جس کی بنا پر سوانح نگار کسی بڑے سے بڑے شخص کو دینکے سامنے پیش کر سکتا ہے۔ سرسید کی کمزوریاں جن کی بے نقابانی پر شبلی کو اس قدر اصرار ہے اور جن کے اظہار میں حالی نے حرفِ بدی سے کام نہیں لیا۔ واصل سرسید کی زندگی کے وہ عناصر ہیں جن کے بغیر انسانی اخلاق کی تکمیل ناممکن ہے لیکن اس قسم کی اضافی تصریحات کلبے ضرورت پھیلانا اور تنقیص پہلو کا اس طرح نمایاں کرنا کہ اصلی محسن و ب جائیں بالکل ایسا ہی ہوگا جس طرح "ندوہ" کے آخری مناقشات کو شبلی کی ادبی زندگی سے وابستہ کیا جائے جس پر مولانا کا سوانح نگار کبھی راضی نہیں ہوگا اور اسے شبلی کی "علیٰ نقیبت" سے دراصل کوئی تعلق نہیں ہے۔

شبلی کے دوست حبیب الرحمن شردانی نے بھی ایک سخت ریویو لکھ کر بزعم خدا اپنے "آہنی قلم سے حیات جاوید کے ناسد مادے کو دھو کر گرنے کی کوشش کی تھی جسے شبلی نے بہت پسند کیا تھا۔ صالحہ عابد حسین نے لکھا ہے:

"جہاں تک مدلل مداحی کا سوال ہے حالی کی تمام ادبی زندگی اور سیرت کی داخلی مشہدات اس کے خلاف ہے۔ حالی نے علمی دنیا اور علمی زندگی دونوں میں عمر بھر دیانت داری، انصاف پسندی اور صداقت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اس نے یہ قرین قیاس نہیں معلوم ہوتا کہ انھوں نے سرسید کے لئے جو کچھ لکھا اس میں حقیقت کی طرف پوری توجہ نہیں کی۔ مولانا عبدالحق لکھتے ہیں:

"علامہ موصوف کو کسی نامور شخص کی (بشرطیکہ وہ کسی ہم عصر کو اس قابل سمجھیں) سوانح عمری لکھنے کا اتفاق نہیں ہوا اور نہ انھیں اس سے زیادہ دشواری پیش آتی جو ہمدانی زبان میں بہتر سے بہتر سوانح عمری لکھنے والے کو پیش آتی ہے۔ انھوں نے اب تک انھیں قدامت کے حالات پر قلم اٹھایا جو جنہیں لوگ ایک زمانے سے پڑھتے آئے ہیں اور جن کی تنقید و نکتہ چینی کتب کے حوالے تاک محدود ہے تاہم (بے ادبی محاف) کیا علامہ موصوف تالیفات اس پر فریب طریقے سے پاک و صاف ہیں اور اس سوچ میں پڑ جاتے ہیں کہ ایک سچا ادیب کبھی تہذیب کا نمونہ کیوں نہیں ہے۔

ہمدانی ناچیز رائے میں شبلی کی یہ تنقید حالی و شبلی کی معاصرانہ چشمک کی مثال ہے۔ نہ حالی کے شریفانہ کردار پر کوئی اعتراض ہے نہ معاصر سوانح عمری کی تصنیف کی دشواریوں سے ناواقفیت کے باعث ہے۔ بلکہ سرسید سے رشک و رقابت اور ہم چشمی بلکہ دعویٰ برتری (یعنی حالی کو نہیں سرسید سے چشمک) کا نتیجہ ہے۔ شبلی نے حالی کی حیات سعدی کو ایک دل چسپ و محققانہ اور بے مثل سوانح عمری قرار دیا ہے، حالانکہ ان کی ذہانت و جلد یا بدیر اس کی محققانہ نوعیت کو سمجھ چکی ہوگی چنانچہ سوانح مولانا دوم میں انھوں نے خود حالی کے حیات سعدی کے اس طریقے سے احتراز کیا ہے یا دیگر غالب کو اردو کی ایک بہترین سوانح عمری بتایا ہے اور غالب کی رنگین شخصیت کے صفحہ قوطاس پر پیش نہ کئے جلتے پر کوئی اعتراض نہیں کیا۔ حالانکہ حالی نے اپنی پہلی سوانح عمریوں کے ایک طرف ہونے کا اعتراف خود حیات جاوید کے دیباچے میں کیا ہے لیکن شبلی نے حیات جاوید پر کم از کم نصف درجن مرتبہ

سخت سے سخت الفاظ میں اعتراض کئے ہیں جن کے فضول ہونے کا ثبوت مہدی جن نے پیش کر دیا ہے۔

محمد حین آزاد کی مخدات فارس پر شبلی کی تنقید میں یہ تنقیہ نہیں ہے اور شبلی کی کسی اور معامری تعریف تنقید کا یہ لب و لہجہ ہے بلکہ اگر ہم سرسید اور شبلی کے تعلقات کا جائزہ لیں تو یہ چیز واضح ہو جائے گی کہ ان کی حیات جاوید پر تنقید کا اصل باعث ان کی سرسید سے کد ہے۔  
مہدی لکھتے ہیں:

”سرسید نے ہیضہ معامروں ادب کی حوصلہ افزائی کی۔ ان کی با اثر شخصیت خاموش ترقی کے ساتھ دوسروں کی قلب مامیت کرتی رہتی تھی۔ شبلی نے ”مولویت علی گڑھ“ پہونچ کر چھوڑ دی۔ ان کے خیالات کی کایا پلٹ نازق تعریف اور وسیع نظری غرض یہ جو کچھ ہوئے سرسید کے دامن تربیت کا اثر تھا جس کے ثبوت میں شبلی کے اس خط کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے جس میں انھوں نے سرسید کی اپنے انمول کتب خانے کے استعمال کی عام اجازت اور تبلیغ جزا فیہ کی جرمی میں طبع شدہ نایاب عربی کتابوں (جس سے مصر کے لوگ اور دیگر مشاہیر محروم تھے) خیر معا سرسید کے لئے صرف خاص سے کروائے ہوئے کتب کی تبلیغ کے ترجمے سے استفادے کا ذکر کیا ہے لیکن شبلی نے اپنے مضمون ”مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم“ میں مشائخ میں سائنٹی فک سوسائٹی قائم کرنے کو سرسید کے لئے غلطی مان لینے کے باوجود انھیں اعتراضات اور دلائل کو سرسید نے پیش کئے تھے۔ دہرایا ہے اس کے باوجود سرسید نے الماترین کی دوسری اشاعت کا جس غلو سے دیا چاہا تھا وہ ان کی مشرافت اور نیک دلی کا پتہ دیتا ہے۔ اور الفاروق کی تعریف میں سراج الدین لکھ کی شبلی سے سبقت لے جانے کی کوشش کی مذمت سرسید نے جن الفاظ میں کی ہے وہ ان کی راضی کا مزید ثبوت ہے۔“

سیلہان ندوی کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ شبلی کے لئے شمس العلماء کے خطاب کی تحریک بھی سرسید نے کی تھی۔ سرسید بقول مہدی علم کلام کی جید بانیوں میں سے ہیں۔ اور سرسید کی ساری نقائیف ان کی قلم کی آواز بازگشت کی مترادف ہیں۔

شبلی نے الکلام لکھی لیکن سرسید کا نام تک نہ آیا۔ حیات جاوید کے سلسلہ میں گوردہ ایک حد تک صحیح ہی کیوں نہ ہوں اعتراضات کا بار بار آخر اندازہ کیا منہ پر رکھتے ہیں؛ اس اصرار سے ہیں شبلی کی نیت پر شبہ ہوتا ہے۔ مہدی نے بھی اسے محسوس کیا ہے۔ لکھتے ہیں: ”یہ دل چاہ سوال ابھی باقی ہے کہ حالی کے ہیرو کے ساتھ شبلی کو اس قدر ”چشمک“ کیوں ہے۔ کیا یہ جامع حیثیات شخصیت شبلی کے ناموران اسلام کا چمک بھیکا کرنے والی ہے؛ یا جس طرح ایک خوب صورت عورت دوسری پر کالہ تش کو نہیں دیکھ سکتی دراصل جذبہ رشک اس کی تہ میں ہے۔ ملک کے ایک بہت بڑے فاضل کی رائے کے مطابق سرسید کے بعد اگر اردو میں کوئی مسلم اٹھا سکتا ہے تو وہ حالی ہیں اور اس میں کچھ شک نہیں کہ حالی نے سرسید کی طرف کثیر لادراق لائف دی نہیں لکھ دی بلکہ یہ اردو لٹریچر میں ایسا اضافہ ہے جو حالی کی ذات پر ختم ہو گیا۔ مہدی سچائی کے قریب پہونچ کر لوٹ گئے ہیں۔ ان کے اس شک کا جواب ہیں شبلی کے ایک اور خاص دوست مولانا شریف کے شبلی کی دفات پر دنگداز میں مضمون سے مل جائیگا۔  
شیر لکھتے ہیں کہ:

”سرسید کی بدولت عوام میں مقبولیت حاصل کرنے کے باوجود شبلی، سرسید کی فوج کے ایک نامی پہلوان بنے رہنے میں اپنی سلی محسوس کرنے لگے تھے۔ انھیں خود قیادت کی ہر س تھی۔ اور اسی نے علی گڑھ سے علیحدگی اختیار کی۔ اور علماء کے سرتاج بن کر سرسید سے زیادہ فوقیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ باوجود شتر کے روکنے کے نہ ملنے اور مذمت سرسید کو ان کے قد شاموں کی نظر میں گرانے کی سعی کرتے رہے۔ بالآخر مذمت سے انھیں جو انعام ملا وہ ظاہر ہے وغیرہ وغیرہ۔ لیکن شتر کے اس واضح اشارے کو کسی نے زیادہ اہمیت نہیں دی کیونکہ سرسید اور شبلی کی



شخصیت کا فرق روز روشن کی طرح عیاں تھا۔ مولانا شبلی کو بھی شاید کبھی بالا اعلان اس دعویٰ کی جسارت نہیں ہوئی۔ ہمدی بے چارے بھی جنہوں نے شبلی کی تریف میں اپنے کئی مضامین رنگین کئے ہیں سوچ میں رہ گئے۔ مولانا آزاد نے اپنے بزرگ دوست کی تنقید پر ایمان ناکر عالم الغیب کے سے اعتماد اور قطعیت کے ساتھ ہر کی۔ غالب کے تبرے کے سلسلہ میں یہاں تک لکھ دیا ہے کہ خواجہ مرحوم سوانح نگاری کو محض رحمت طرزی سمجھتے تھے اس نے پسند نہیں کرتے تھے کہ ناگوار واقعات کو ابھرنے دیا جائے۔ حیات جاوید میں انہوں نے ہر جگہ ایسا ہی کیا ہے اور جس قدر خاک ڈال سکتے تھے ڈال گئے۔

پروفیسر سرور نے بھی اسے مولانا آزاد کی حب معمول انتہا پسندی اور قطعیت کا ثبوت قرار دیا ہے۔ پروفیسر سرور۔ سٹور کے خیال کی صحت کے امکان کو تسلیم کرتے ہوئے بھی شبلی کے سرسید سے اختلاف کو اختلاف و بسناں کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ اگر ہم صاحب بھی سرسید کی طرف سے شبلی کا دل صاف نہ ہونے اور ان کی علی گڑھ کی تحریک کی مخالفت کا اعتراف کرتے ہیں لیکن شبلی کرتے ہیں لیکن شبلی کا دل صاف نہ ہونے اور ان کی علی گڑھ تحریک کی مخالفت کا اعتراف کرتے ہیں لیکن شبلی کے اس راز و راز کو کس نے کو کسی نے سمجھا تو وہ ان کے شاگرد خاص اور جانشین سلیمان ندوی تھے جنہوں نے ایک طرف توحید الہیہ کا نظریہ کو مولانا شبلی کے متعلق سچی حالات کے بیان کرنے سے روکا اور خود علیہ بیگم فضی کے اور ندوے کے معاملات کی تاویل دگر کی کوشش کی اور دوسری طرف حیات شبلی میں شبلی کی نسبی اور خاندانی تفصیلات کو حیات جاوید سے زیادہ تفصیل اور وضاحت کے ساتھ پیش کیا (جن کی صداقت کے بارے میں بعض نقادوں کو دیا منت وارانہ اختلاف ہے) ندوہ کو علی گڑھ کے مقابل رکھ کر شبلی کے کارناموں کو سرسید کے کارناموں سے زیادہ چمکانے کی کوشش کی۔ حتیٰ کہ حیات جاوید کی ضمنی مت کو بھی بات کر دیا۔ سلیمان ندوی کے بقول شبلی کی سرسید کی سوانح عمری لکھنے پہلو تھی دس ۸۳ء حیات شبلی) اور نذیر احمد کے سوانح نگار مفتی رحیم عالم کو اپنی سوانح عمری لکھنے کی اجازت دینے سے انکار اور ان کے ہاتھوں کو آلودہ بنانا شبلی کے غلط احساں برتری کا ثبوت ہے۔ لیکن ان (حدیثی فوج وارانہ نقادان سخن میں سے جو علم و ادب کی طرف سے حالی پر حرف زن تھے کسی نے ان کے متعلق کچھ نہ کہا۔ آخر اس ہم چٹھی اور برابر ہی کے دعویٰ اور رشک و رقابت اور چشمک کی جو بظاہر مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے وہ کیا تھی؟

ہمدی نے لکھا ہے:-

”بیخود طلب ہے کہ غالب کی طرح شبلی کی افراط خود داری معاصرہ کمالات کے اعتراف میں نیاز نہیں، اور الکلام کی مثال پیش کی ہے۔ مولانا عبدالحق شبلی کو ”اکل کھوے تنگ مزاج کے انعام سے یاد کرتے ہیں۔ ممکن ہے مولانا شبلی کی ماں باپ کی شفقت و محبت سے محمودی اپنی شخصیت کے متعلق اس غیر متوازن رائے اور طبعی رشک کا باعث ہوئی ہو لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ان کی زندگی میں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مثلاً اپنے بھائی ہمدی کی بیرٹری کا خیال ان کو بے چین کرتا رہا۔ والدہ سوتیلی ماں، لڑکی کسی سے ان کے تعلقات مخلصانہ نہیں تھے۔ علیہ فیضی کا حال ہی میں شبلی سے تعلقات کے سلسلہ میں احتجاج، شبلی کے ابوالکلام آزاد سے گلے شکوے۔ ہمدی جن کی دعوت کی منظوری کے لئے بیگم ہمدی کے بے پردہ ہونے کی شرط دیگرہ۔ بہر حال وہ حالی کے خلوص و محبت کی دولت سے محروم تھے اور ان کی زندگی میں خود پسندی اور خود کا مادہ سرایت کر چکا تھا۔ ممکن ہے ان کی زندگی کی مختلف محرومیاں اور ان کی غیر معمولی ترقی کی خواہش وغیرہ بھی اس کا باعث ہوں۔

شبلی کی سرسید سے ملاقات کے وقت ان کی عمر تقریباً چوبیس سال تھی۔ دل میں ترقی کا جوش اور ولولے تھے۔ سرسید سے ملاقات کے وقت حالی کی عمر شاید چالیس سال کے قریب تھی۔ حالی ان طوفانوں اور چٹانوں سے واقف تھے جن سے سرسید نے تنہا ٹکری لی تھی۔ اور ان سے اپنے تعلقات کے زمانے میں نہایت جوش اور عقیدت کے ساتھ نہ صرف ان کا مختلف کاموں میں ساتھ دیا تھا

بلکہ خلوت و جلوت میں ان کے ساتھ ہے اور ان کو سرسید کو پرکھنے کا خوب موقع ملا تھا۔ ان کے مقاصد، صفات اور نقطہ نظر کا وہ صحیح طور پر اندازہ لگا سکتے تھے۔ شبلی کے سرسید سے دشمناس ہوئے، تک بہت حد تک یہ طرفان فہم چکا تھا۔ وہ ان بھٹیڑوں کا اندازہ نہیں کر سکتے تھے جو مسلمانوں کو غدر اور اس کے بعد کے ایام میں کھانے پڑے تھے۔

مولانا عبدالحق کو اس سے اختلاف ہوا۔ آپ کے مطابق حالی کی نگاہ گاہ ملاقات ہوتی تھی لیکن شبلی برسوں سرسید کے ساتھ ہے۔ اس لحاظ سے تو دیدہ و بینا کا معاملہ جس کا ثبوت ان کی شہرہ سے ملتا ہے۔ وہ اس کس پر سی، بے بسی اور بے چارگی کا تصور بھی نہیں کر سکتے تھے جس نے سرسید سے لایل محمد زائف اٹھایا اور اسباب بغاوت ہند کی سی سرد و گرم کتابیں لکھوائی تھیں۔ مسلمانوں کو سرسید کی کوششوں کی بدولت اپنے برے بھلے کی کچھ تیز ہو چکی تھی۔ وہ قومی اور تعمیری کاموں کی اہمیت کو محسوس کرنے اور اس میں ادا دینے لگے تھے راہ عمل متعین ہو چکی تھی سرسید (اور ان کے حلقے کے افراد و وزیر احمد) کی وسیع النظری، فرائضی اور بہت افزائی نے شبلی کو شہرت و عزت سے قبل از وقت دو چار کر دیا۔ اور وہ اپنی قیادت کے خواب دیکھنے لگے۔ اس کے علاوہ علماء شروع ہی سے مغربی تعلیم یافتوں کے مقابل اپنے آپ کو قیادت کا زیادہ مستحق سمجھتے رہے۔ سرسید اور جناح دونوں کو ان کا مقابلہ کرنا پڑا ہے۔ بلکہ غیر ملکیوں مثلاً ترکی، افغانستان، مصر و ایران وغیرہ کا بھی یہی حال ہے۔ شبلی، سرسید کے دست و بازو اور ان کے اکھاڑے کے پہلوان بنے رہنے پر قانع نہ ہو سکے اور نہ وہ کے بانیوں کے ساتھ مل کر سرسید کے تجربات سے فائدہ اٹھانے اور ان کے طریقوں پر عمل کر کے اسے ترقی دینے لگے۔ لیکن شاید قدرت کو یہی منظور تھا کہ حیات جاوید کے اس سخت متعرض کی حیات میں نجی اور سپلیک دونوں طرح کے طوفان آئیں اور بشری کمزوریوں کا احساس دلائیں۔

سرسید کی عملی صلاحیتوں، ان کے خلوص، ہمدردی اور قومی خدمت کے جذبے سے وہ محروم تھے۔ ان کا جوش احتجاجی یا عشقیہ نہیں لیکن تنگ محدود تھا۔ جو سرکار کی جیبیں پر ایک ساتھ سرد ہو جاتا تھا۔ ان کو کالت کے پیش میں کام یا پانی نہ ہو سکی تھی، وہ سیاست کیا لڑتے، لیکن ان کو اپنی خوبیوں اور خامیوں کا صحیح علم نہ تھا۔ سرسید کے قوم کے لئے انگلستان سے سفر کے مقابل مشرق وسطیٰ کے سفر، سرسید کے تنے اور خطاب کے مقابل، سلطان ترکی کا تمغہ اور اس سفر میں خطبات احمدیہ کی تصنیف کے مقابل انکار و قیاس پیش کر چکے تھے۔ چنانچہ ان کا اپنے متعلق غلط فہمی میں مبتلا ہو جانا بعید از قیاس نہ تھا جس کی سزا انھیں بعد میں بھگتنی پڑی۔ ان کی اپنی دورنگی زندگی کے باوجود حیات جاوید پر تلخ تنقید اور ان کی حیات شبلی پر تلخ تر تنقید کی شکل میں ظاہر ہوئی اور یہ سلسلہ اب تک جاری ہے۔ وہ شاید اپنے آپ کو سرسید سے زیادہ جامع صفات اور مسلمانان ہند کا ہیرو بننے کا زیادہ مستحق سمجھتے تھے۔

چنانچہ ان کی تنقید حیات جاوید یا حالی پر نہیں بلکہ سرسید پر تھی وہ ان کی عظمت کے دل سے قابل نہ تھے۔ سرسید کی وفات اور لوگوں کے احرار پر ان کی ادبی خدمات کا بہت عمدہ تذکرہ کیا تھا، جو ممکن ہے ایک عارضی اور اضطراری جذبے کا نتیجہ ہو لیکن اس میں اپنے الگ راستہ نکلنے کا ذکر تھا۔

اس کے علاوہ اس سے سرسید کا جامع صفات ہونا ثابت نہ ہوتا تھا۔ حالی اور شبلی کے ذاتی تعلقات اور حالی کی فرشتہ سیرت زندگی کے یہ نظر ان سے کیا کہہ ہو سکتی تھی البتہ بحیثیت سرسید کے سوانح نگار اور بحیثیت "مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم" والے مضمون کا حیات جاوید میں جواب لکھنے والے کے، اور سرسید کی معمولی تعلیم، بلکہ ان جسمانی قابلیتوں کو عظمت کے لئے لازمی بنانے والے اور سرسید کی حمایت کرنے والے کے، وہ بھی اس چشمک کی زد میں آگئے تھے اور شبلی کی نظریں چھوٹی امت میں شمار ہوئے تھے۔

# اردو میں آپ بیتی

(ڈاکٹر سید عبداللہ)

کیا کوئی شخص اپنی آپ بیتی آپ لکھ سکتا ہے، شاید نہ لکھ سکے گا۔ کسی فرد پر جو کچھ بیتی ہے اس کا صحیح بیان تبھی ممکن ہوگا جب دنیا کے وہ سارے باسی (جن کی نظر سے کسی کی آپ بیتی گزرے گی) یا تو فرشتے بن جائیں جو سمیع و تحلیلی کے لئے مخلوق ہوئے ہیں۔ (جیسا کہ فرشتوں نے ازل کی امتحان گاہ اول میں اعلان کیا تھا) یا تب جب لکھنے والا چٹان کی مانند سنگ دل بن جائے۔ اسے دنیا کی رائے یا رد عمل کی کوئی پروا نہ ہو، جس کے سینے سے بے ساختہ چٹنے ابل پڑتے ہیں اور وہ اپنی سنگ دلی کے باوجود بے بس ہو جاتا ہے اور جو کچھ اس کے اندر ہوتا ہے اگل دیتا ہے۔ یا جب پڑھنے والا شاہ بلوط کی اس خشک ٹہنی کی مانند ہو جائے گا جس میں پانی کا رس پہنچ بھی جائے تو اسے محسوس بھی نہ ہو کہ کیا ہو رہا ہے۔ کسی شاعر نے بلاوجہ نہیں کہا تھا۔

مرا دردے است اندر دل اگر گویم زباں سوزد

اگر دم در کشم ترسم کہ مغز استخوان سوزد

یہ محض شاعرانہ تعلی نہیں، یہ ایک ایسی حقیقت کا اعلان ہے جو مغز استخوان کی شہادت سے کڑکلا ہے۔ اور حق یہ ہے شاعر تو اتنا کچھ بھی کہہ سکا کیونکہ اسے ایمادر مز کی رعایت حاصل ہے۔ کوئی دوسرا آدمی اگر مکمل آپ بیتی لکھنے کا دعویٰ کرتا ہے تو بہت بڑی بات کا اعلان کرتا ہے جو اس کی قدرت سے باہر ہے یا ماننے کا بہانہ کرتا ہے۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

رہی نگفتہ مرے دل میں داستان میری

نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

یہ شعر میر کا ہے جنہیں اپنے متعلق سب کچھ کہہ دینے کا بڑا شوق تھا۔ مثنویاں لکھیں، جوش عشق اور خواب و خیال لکھی۔ غزل کو لمبا کرتے کرتے، "قصیدہ طور" کر دیا۔ ایک غزل سے تسلی نہ ہوئی تو اسی زمین میں دو دو غزلیں لکھ ماریں۔ چھوٹی سی بات لکھنے بیٹھے کہانیاں بن گئیں۔

رقعہ لکھتے لکھ گئے دفتر شوق نے بات کیا بڑھائی ہے

پھر بھی داستان نگفتہ رہی۔ چھ دیوان اور کئی مثنویاں اور ایک ذکر میر لکھ کر بھی حالت یہی رہی کہ

تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

اس کے باوجود دنیا میں لوگوں نے اپنی سوانح عمریاں لکھیں اور اب بھی لکھتے جا رہے ہیں لیکن اس قسم کی سوانح عمریوں کی کثرت اس بات کا ثبوت نہیں کہ "آپ بیتی" واقعی لکھی جاسکتی ہے۔ یہ میں اس لئے کہہ رہا ہوں کہ کسی دوسرے کی سوانح عمری لکھنا بھی مشکل کام ہے اور آپ بیتی تو از قبیل محالات ہے۔



مجھے یہ تسلیم ہے کہ اپنی ایک خاص قسم کی سوانح عمری (یعنی اپنے سوانح زندگی) لکھی جاسکتی ہے مگر میں سوانح عمری اور آپ بیتی میں فرق محسوس کرتا ہوں اور وہ اس لئے کہ اپنی سوانح عمری لکھ کر بھی ضروری نہیں کہ کوئی شخص آپ بیتی لکھ سکے۔ اپنی سوانح عمری اس حد تک تو ہو سکتی ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات لکھ دے یا زیادہ سے زیادہ مقصودی دور تک ان کے باطنی محرکات کا بیان بھی کر دے لیکن یہ ممکن نہیں کہ کوئی شخص وہ سب کچھ لکھ دے جو اس پر اور اسکے دل پر گزری ہے۔ ایک لحاظ سے آپ بیتی یا خود سوانح عمری کی صنف دوسروں کی لکھی ہوئی سوانح عمریوں کے مقابلے میں خاصی نارسا اور ناقص چیز ہوتی ہے۔ اس کے راستے میں دو بڑی رکاوٹیں ہوتی ہیں۔ دوسروں کا خوف اور اپنے آپ سے محبت۔ ایک اچھا سوانح نگار اپنے فن کی لاج رکھنے کے لئے بہت سی ایسی باتیں بھی بیان کر دیتا ہے جو خود فحش و فحشاؤں کے لئے ممکن نہیں ہوتیں۔ سوانح نگار اپنے پیروں کے کردار کا ج بن سکتا ہے اس کی کردہوں کا شمار بھی کر سکتا ہے۔ لیکن آپ بیتی میں اپنی محبت اور دوسروں کا خوف ہر وقت دامن گیر رہتا ہے۔ وہ اپنے گناہوں کی صحیح فہرست پیش کر سکتا ہے۔ اپنا صحیح ج بن سکتا ہے۔ آپ بیتی میں "اگر گویم زباں سوزد" کی عقوبت ہر ہر گام زنجیر پا بن جاتی ہے۔ سچ کہنا یوں بھی مشکل ہے مگر اپنے متعلق سچ کہنا دعویٰ ہی دعویٰ ہے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ واقعات کی خارجی رو داد (اپنے متعلق) اور چشم دید تفصیل (دوسروں کے متعلق) بیان ہو سکتی ہے۔

دوسو نے اپنے اعتراضات ضرور لکھے مگر مجھے روسو کی روحانی شوریٰ کے پیش نظر پورا الجھروہ نہیں کہ اس نے سب سچ لکھا ہو۔ لوگوں کو یہ دھوکہ ہے کہ اس نے اپنی بے لگام زندگی کے بارے میں بہت کچھ بتا کر بڑی جرات کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن یہ بھلا دیا جاتا ہے کہ روسو کے عہد میں اس قسم کے ادب کی مانگ تھی اور اس قسم کی اشتہار بازی سے شہرت کا عہد اگر کم کیا جاسکتا تھا۔ اُس دور میں مغرب میں یہ خیال پیدا ہو چلا تھا کہ ادیبوں اور دانشوروں کے لئے جتنی بے راہ روی خوبی کی بات ہے۔ ایسی کہانیوں میں لوگ دلچسپی لیتے تھے (اور بعض اوقات شاید ایسی باتوں کو ادیب کی خصوصیت سمجھتے تھے) ممکن ہے روسو نے اشتہار بازی کی ہو۔

روسو بہت بڑا آدمی تھا۔ مجھے اس کی نیت اور ارادے پر کبھی شبہ نہیں، مگر میں روسو نے نفسیاتی توازن کا قائل نہیں۔ بہر حال میں یہ ساری گفتگو سچائی کے نقطہ نظر سے کر رہا ہوں۔ میرا مقصد روسو کی تنقیص نہیں۔ میں تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر بے لاگ سچائی سوانح عمری اور آپ بیتی کی شرط اول ہے تو یہ مقصد آپ بیتی سے اچھی طرح پورا نہیں ہوتا۔ میرا پناہ خیال یہ ہے کہ براہ راست آپ بیتی ممکن نہیں۔ البتہ بالواسطہ کوششیں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ اپنے احساسات کی سرگزشت لکھنے کا بہترین ذریعہ ناول ہے، جس میں "سرد لہراں" کو حدیث دیگران بنا کر پیش کرنا ممکن ہے۔ غم دل پردے میں بیان ہو جاتا ہے اور بسا اوقات نقادوں کو معلوم بھی ہو جاتا ہے کہ ناول نگار دوسروں کی زبانی اپنی ہی کہانی بیان کر رہا ہے۔

آپ بیتی کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ اس میں مصنف یا تو سب کچھ چھپا جاتا ہے یا بہت بننے کی کوشش کرتا ہے اور مبالغے سے کام لیتا ہے۔ اسی لئے "AUTO-BIOGRAPHY" کے مصنف BURR (بر) نے لکھا ہے کہ ارادے سے لکھی ہوئی آپ بیتی بڑی ناکام صنف ہے اس میں طبع زیادہ ہوتا ہے اظہار کے نام سے اٹھا گیا جاتا ہے اور لوگوں کو دھوکا دیا جاتا ہے کہ میں پرے درجے کا صاف گو اور راست باز ہوں۔ اسی صنف میں وہ روزنامے بھی آجاتے ہیں جن میں اصلی ناموں کی جگہ ناموں کے حروف اول لکھ دئے جاتے ہیں۔ مثلاً "س" نے کہا اور "ع" سے میری یوں بات ہوئی

’د‘ نے یہ فرمایا اور ’ن‘ نے یوں بات کاٹ دی۔ دراصل یہ سب کچھ اپنی یادداشت کی حد تک تو ٹھیک ہے اور کسی حد تک دوسرے سوانح نگار کے لئے اچھا مواد ہے مگر مستقلاً یہ کوئی خاص چیز نہیں۔ ایسے روز نامے اپنی ہی خلوت میں دھرنے کے لئے تو ٹھیک ہیں مگر دوسروں کے لئے اس قسم کی رموز بے معنی ہو جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ آپ بیتی حد درجہ تاثراتی چیز ہوتی ہے، اگرچہ یہ سوانح عمری ہے تو اسکو سائنٹفک ہو جانا چاہئے۔ صحیح سوانح نگار اپنے مواد سے سرمو مجاز نہیں کر سکتا۔ لیکن آپ بیتی میں مواد اپنی ذات کے اندر سے نکلتا ہے۔ خود کو زہد و خود کو زہر، خود ہی مجرم، خود ہی گناہ، خود ہی رنج، اگر کوئی یہ کہے کہ آپ بیتی لکھنے والا شاعر کی مانند اپنے تاثرات پر انحصار کرتا ہے تو اس کا جواب یہ ہے شاعر نے کبھی واقعی صحت کا دعویٰ نہیں کیا۔ اس کا طریق کار ہی تاثر، تخیل اور تفکر کو ملانا ہے۔ اس میں صداقت عمومی مد نظر ہوتی ہے۔ آپ بیتی میں صداقت خصوصی کی جستجو لازمی ہے۔ اس کے علاوہ اسے ج بھی بنتا ہے، ادیبوں رنج بننے میں کوئی خاص دقت نہیں لیکن اپنا رنج خود بننا ایک مشکل امر ہے۔ رنج بن کر اندر اندر سے اصلاح کرتے رہنا ممکن بلکہ اکثر ہوتا ہے مگر رنج بن کر اپنے کو اشتہاری مجرم بنانے والے بہت کم دیکھے ہیں۔ یہ قانون حفظ ذات کے خلاف ہے۔ ہاں نادل کے پردے میں سب کچھ بیان ہو سکتا ہے۔

آپ بیتی کے خلاف میں نے جو کچھ کہا اس کے باوجود آپ بیتیاں کبھی لکھی ہیں اور کبھی جاری ہیں اور ان کا جو سرمایہ دنیا میں موجود ہے اس کو مد نظر رکھ کر آپ بیتیوں کے کچھ اوصاف مرتب کئے جاسکتے ہیں۔ چلئے اس کے اصول و رسوم کے اعتراضات ہی سے حاصل کر لیتے ہیں۔ رسوم کے اعتراضات کی افتتاحی عبارت یہ ہے۔

”میں نے ایک مہم کا بیڑا اٹھایا ہے جس کی کوئی نظیر نہیں، اور شاید کوئی دوسرا آدمی اس کی تقلید (کی جرات) بھی نہ کر سکے گا۔ میں کشتہ تقدیر مخلوق (بنی نوع) کے سامنے ایک انسان کی تصویر رکھ رہا ہوں اور یہ انسان کون ہے؟ میں خود ہوں۔“

میں اپنے دل کے مجید جانتا ہوں۔ میں نے دوسرے افسانوں کو بھی دیکھا ہے۔ میں ان میں سے کسی جیسا نہیں۔ ان سے بہتر ہونے کا دعویٰ تو نہیں کر سکتا، پر اتنا کہہ سکتا ہوں کہ مجھ میں کچھ ندرت ضرور ہے۔ کیا فطرت نے مجھے جس سالچے میں ڈھالا ہے اس کو خود ہی توڑ کر کوئی اچھا کام کیا؟ — اس کا فیصلہ میری کتاب کو پڑھ کر ہی کیا جاسکے گا۔

”میں نے سچائی اور پوری آنا دے کے ساتھ اپنے عیب و ذہن کو بیان کیا ہے۔ میں نے اپنا کوئی جرم نہیں چھپایا۔ میں نے اپنی خوبیوں کو بڑھا چڑھا کر بیان نہیں کیا۔ اور اگر کہیں کہیں میں نے زیادتیاں کا ارتکاب کیا ہے تو محض اس وجہ سے کہ بعض بعض موقعوں پر میری یاد نے میرا ساتھ نہیں دیا۔ لہذا مجھے وہ خلا پورے کرنے پڑے۔“

”عین ممکن ہے کہ میں نے بعض ایسی باتوں کو یقینی سمجھ لیا ہو جو احتمالی تھیں۔ لیکن میں جان بوجھ کر جھوٹ کو سچ نہیں کیا۔ میں جیسا بھی تھا ویسا ہی میں نے اپنے آپ کو پیش کیا۔ کبھی برا اور قابل نفرت کبھی نیک طبیعت، کشتادہ دل و رفیق۔ میرے بنی نوع میرے ان اعتراضات کو سنیں۔ میری بستی پر شرمائیں، میرے دکھ پر کانپ جائیں۔ اور اگر ان میں سے کسی میں جرات ہو تو وہ اسی خلوص اور جرات کے ساتھ اپنے دل کو منڈے۔ اور اگر کہہ سکتا ہے تو صاف صاف کہہ دے کہ میں اس آدمی (رؤمو)

سے برزادی ہوں۔

روس کی تحریر میں غلوں کے ساتھ ساتھ خوف بھی پایا جاتا ہے۔ پھر بھی روس نے یہ بتایا ہے کہ ایک اچھی آپ بیتی کے لئے ضروری ہے کہ وہ کچھ نہ چھپائے اور بیرونی ملامت یا تحسین سے بے نیاز ہو کہ ہر وہ بات کہہ دے جو اس کے کردار - در اس کی شخصیت کی ہو یہ ہونقل بن جائے۔ آپ بیتی سے سوانح عمری کے مقابلے میں ہماری توقعات کچھ زیادہ ہی ہوتی ہیں۔ سوانح نگار جن نوزد امرا یا محرکات تک نہیں پہنچ سکتا یا بڑی ہی کوشش سے پہنچتا ہے اور طویل و مسلسل چھان بین کے نتیجے اخذ کرتا ہے۔ آپ بیتی لکھنے والے کو اس تکلیف کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ وہ جن افعال کا خالق یا مصدر ہے ان کے اسباب خارجی و داخلی سے باخبر بھی ہوتا ہے۔

یہ ظاہر ہے کہ اپنے کردار اور شخصیت کی ہو یہ ہونقل کے معاملے میں آپ بیتی لکھنے والے کو جتنی آسانیاں میسر ہیں اتنی ہی مشکل ہیں۔ اظہار شخصیت کی ہر سعی، اخلائے شخصیت کے دست بدست چلتی ہے اور بہت کم لوگ ایسے نکل سکتے ہیں جنہیں روس کی سی اخلاقی یا فکری جرات حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے آپ بیتی اکثر صورتوں میں کسی دوسرے شخص سے لکھی ہوئی سوانح عمری سے بھی گر جاتی ہے۔ چنانچہ اکثر آپ بیتیاں یا تو محض منہ پھٹ پردہ درسی کلن - کل کریتی ہیں یا چند چیدہ واقعات کے ارد گرد گھومتی ہیں یا زندگی کا بیرونی خاکہ بن جاتی ہیں یا اپنا اشتہار - بے کجارت کا ذریعہ بنتی ہیں۔ بایں ہمہ آپ بیتیاں سوانح نگاروں کے لئے نہایت مفید رہی ہیں۔ بڑے بڑے جرنیلوں، سیاست دانوں، شاعروں، مفکروں اور ادیبوں نے اپنے حالات جب بھی لکھے ان کے ضمن میں یہ فائدہ ضرور ہوا کہ ان کے فن، فکر اور کارناموں کے ارتقا کے اسباب پر مستند مواد فراہم ہو گیا۔ اہم واقعات، زندگی کی باریک جزئیات اور ان کے پس پردہ انسانی محرکات کا سلسلہ (ایک حد تک) خود بخود سامنے آ جاتا ہے۔ آپ بیتی لکھنے والے کا مواد ذہن میں پہلے ہی سے موجود ہوتا ہے۔ اسے کتابوں کی ورق گردانی اور دایرہ کی چھان بین نہیں کرنی پڑتی۔ سب کچھ اس کے پاس محفوظ ہوتا ہے۔ آپ بیتی میں اپنی ملامت یا اپنی تحسین کی طرف سے بے توازن جھکاؤ بھی ہو تب بھی آپ بیتی دوسرے سوانح نگاروں کے لئے اولین اور مستند ترین ماخذ ثابت ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ بھی درست ہے کہ آپ بیتی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمی کو دور کرنا سوانح نگار کے لئے قریباً محال ہو جاتا ہے۔

اس ضمن میں گوئے کی آپ بیتی پر نظر ڈالئے۔ گوئے کی شخصیت ..... دل چسپ اور ہنگامہ خیز تھی اور خیال افروز بھی۔ لیکن جب لومیس نے گوئے کی زندگی لکھی تو اسے سب سے زیادہ اس کی خود نوشت سوانح عمری نے پریشان کیا۔ گوئے کا انداز بیابان رومانی تھا۔ اس کی طبیعت میں گرم جوشی اور اس کے قلم کو حقیقتوں سے نکل کر تخیل کی دنیا میں نکل گشت کرنے کی عادت تھی وہ ذرا سی بات کو کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ وہ اپنے یوم ولادت کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:-

”سن ۱۷۹۷ء میں ۲۸ اگست کا دن تھا کہ میں فرینکفرٹ میں ٹھیک نصف النہار میں عالم وجود میں آیا۔ میرا زچہ طالع مسعود کا پتا دیتا تھا۔ آفتاب ..... میں اوج کے انتہائی نقطے پر تھا۔ زہرہ اور مشتری کے تہرات اس دن کے لئے بہت سازگار تھے۔ مریخ کی جانب سے دشمنی کے آثار نہ تھے۔ البتہ چاند جو پورا ہو چکا تھا۔ سدراہ تھا۔ خصوصاً اس لئے کہ اس کی نئی حالت کے



ساتھ وہ تکلیف جو میری ولادت کے ساتھ ہوئی، مددگار ہو گئی تھی۔ اس نے مجھے مملکت و جود میں آنے سے روک رکھا، وہ منحوس حالت ختم ہو گئی۔“

ایک آپ بیتی کا یہ آغاز عجیب و غریب ہے۔ علم نجوم کی یہ ماہرانہ گفتگو گوئی کی یاد کا حصہ نہیں ہو سکتی بلکہ بہت بعد کی معلومات پر مبنی ہے۔ اس پر بجا طور پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ آپ بیتی کا ہر لمحہ تجربے کی روشنی میں ریکارڈ ہونا چاہیے یعنی ولادت کی ساعات اور ان کے تجربات کو اپنی زبان سے نہیں، دوسروں کی زبانی بیان کرنا چاہیے۔ کیونکہ ان ساعتوں کا تجربہ مصنف کی یادداشت کا حصہ نہیں ہو سکتا۔ کم سے کم دوسو نے اس بات کا خیال رکھا ہے اور ایسی باتوں کو روایتوں پر مبنی کیا ہے۔ دوسو نے اپنی ولادت کے دوران اپنی ماں کے انتقال کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:-

“MY BIRTH CAST MY MOTHER HER LIFE, AND WAS THE FIRST OF MY MISFORTUNE. I AM IGNORANT HOW MY FATHER SUPPORTED HER LOSS AT THAT TIME BUT I KNOW HE WAS EVER AFTER INCONSOLABLE.”

گوئی نے اپنے گھر کے متعلق اپنے بچپن کے جو تاثرات لکھے ہیں وہ بھی کچھ ایسے ہیں جن کو تخیل کی پیداوار کہا جاسکتا ہے۔ ان میں تجربے کی سی حقیقت معلوم نہیں ہوتی، اگرچہ یہ بھی باور کیا جاسکتا ہے کہ ان کے تخیل کو لاشعور سے امداد ملی ہو۔ مقصود گفتگو یہ ہے کہ آپ بیتی جہاں مفید اور (بعض امور میں) مستند صنف ہے۔ وہاں اس کے خطرناک ہونے میں بھی کوئی کلام نہیں۔ BURR نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ آخر میں لکھی ہوئی آپ بیتی کے مقابلے میں وہ مسلسل روز نامے زیادہ مستند ہوتے ہیں جو ضمیمہ طور پر لکھے جاتے ہیں اور ان میں پیش آمدہ واقعات، اپنے ملحقہ تاثرات کے سمیت درج ہوتے رہتے ہیں۔ ان کا انداز اگرچہ سوانح عمری یا آپ بیتی کی طرح بیانیہ نہیں ہوتا اور بعض اوقات وقتی جھلک دکھانا ان کا مقصد ہوتا ہے لیکن ان میں مصنف اکثر سچ لکھتا ہے۔ وہ ذات کا راز دار بن جاتا ہے اور دنیا کا خوف نہیں کھاتا، مگر یہ یاد رہے کہ ہر روز نامہ نویس ضروری نہیں کہ اپنے قلم کو اپنا راز دار بناسکے، کیونکہ بہت سے روز نامے ایسے ہوتے ہیں جو دوسروں کے حالات و واقعات زیادہ اور اپنے حالات کم لکھتے ہیں۔ دنیا کے بارے میں ذاتی تاثر دیانت داری سے ظاہر کرنا بھی اگرچہ مشکل امر ہے مگر اپنے قلم کو دیانتداری سے اپنا محرم و راز دار بنانا اور بھی مشکل ہے۔

وہ آپ بیتی لکھنے والے بڑے فائدہ میں رہتے ہیں جو زندگی کی تنقید نہیں کرتے۔ وہ اپنے کام کو محدود کر لیتے ہیں اور اپنے اہم واقعات اور کارناموں کی تفصیل اور محرکات و ماحول کا ایک بے تکلف، مخلصانہ اور مستند تصور دلا دیتے ہیں۔ ہاگر تھریس لندن نے ایک سلسلہ خود نوشت شائع کیا ہے۔ اس میں اہم مفکرین نے اپنے اپنے اہم کارنامہ زندگی کو بیان کر کے اپنی زندگی کا ارتقا بھی دکھایا ہے۔ اسی سلسلے میں فرائڈ کی خود نوشت بھی ہے۔ جس میں بڑی سادگی سے مصنف نے زندگی کے اہم واقعات کو اپنے مرکزی فکر کے حوالے سے بیانیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ آپ بیتی مکمل نہیں مگر مخلصانہ اور مفید ہے۔

بعض آپ بیتیاں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں مصنف مسودوں میں لکھ کر صندوقوں میں مقفل کر دیتے ہیں اور دن رات کو وصیت کر جاتے ہیں: ”میری یہ کتاب میری زندگی کے بعد چھپے۔“ یہ آپ بیتیاں یا تو شدید خود پسندانہ اور شدید جذبہ باقی رویے کی حامل ہوتی ہیں یا ان میں دوسروں کے خلاف بہت کچھ لکھا ہوتا ہے۔ ان کے بارے میں اس قسم کی وصیتیں خوف

کے تحت کی جاتی ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کی اہمیت بڑھانے کے لئے ہو۔ کیونکہ یہ بھی "غیب کی ایک صورت ہے۔" بایں ہمدان آپ بیتیاں ان توقعات کو پورا کر سکتی ہوں جن کا دلوں میں پیدا ہونا یقینی امر ہے تو اس میں کوئی خاص مضائقہ بھی نہیں کیونکہ اپنے زمانے اور اپنے معاصرین کے بارے میں ذاتی تعصبات، موت کے بعد ہی سامنے آئیں تو مناسب ہے کیونکہ اس فضا میں دوسروں کو بھی تعصبات کے عیب و صواب پر کھنکھانے کا بہتر موقع مل سکتا ہے اور میرا ذاتی رجحان یہ ہے کہ اپنی آپ بیتی اپنی زندگی میں شائع کر دینے کے مقابلے میں بعد از وفات شائع ہونے میں سچائی کے اظہار کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ سچائیوں کا اظہار بلا خوف اور جیتے جی کرنا چاہئے تاکہ دوسروں کو افہام و تفہیم کا موقع مل سکے۔ اور اگر وہ کوئی ایسے راز ہیں جن کے اظہار میں چین حیات تامل ہے تو ایسے رازوں کو سینے کے اندر ہی دفن رہنا چاہئے۔ غرض یہ ہے کہ آپ بیتی کو ذاتی جلوہ نہائی، نمود و نمائش اور چھپ کر جملہ کرنے کا ذریعہ نہیں بننا چاہئے۔

اردو میں لکھی ہوئی آپ بیتیاں بھی کئی طرح کی ہیں :

(۱) مکمل حالات زندگی۔

(۲) زندگی کے کسی حصے کی روئداد یا ایسی سوانح عمری جس کی مدد سے اپنے اہم فن یا اہم کارنامے کے ارتقا و کی داستان مرتب کی ہو۔

(۳) سفر نامے اور سفر نامے۔

(۴) شخصی جھلکیاں یا شخصی خاکے

(۵) کسی کی کہانی اس کی زبانی۔

(۶) شخصی الثانیے۔

اس مختصر سے مضمون میں ان سب اقسام اور ہر قسم کی اہم کتابوں سے بحث دشوار ہے اس لئے میں نمبر ۲ اور نمبر ۴ کا تذکرہ نظر انداز کرتے ہوئے مکمل آپ بیتیوں کا ذکر کرتا ہوں۔ مکمل سے میری مراد وہ خود نوشت سوانح عمری ہے جو ابتداء سے زندگی کے اس حصے تک جب تک قلم نے ساتھ دیا۔ بڑھتی چلی گئی ہو۔ میں مولانا جعفر نقاشی کی کتاب "کالا پانی" کو مکمل نہیں کہہ سکتا کیونکہ یہ جزوی ہے۔

"داستان غدر" (ظہیر دہلوی) اگرچہ ابتدائے زندگی سے شروع کی گئی ہے۔ پھر بھی دراصل یہ داستان غدر ہے جو دھری افضل حق کی کتاب "میرا فضلہ"، خواجہ حسن نظامی کی آپ بیتی، محمد امین زبیری کی خود نوشت اور اس طرح کی دوسری کتابوں کو مکمل نہیں کہا جاسکتا۔

میری دانست میں سید ہمایوں مرزا کی کتاب "میری کہانی میری زبانی" رضاعی کا "اعمال نامہ" دیوان سنگھ مفتوں کی کتاب ناقابل فراموش، عبد المجید سالک کی سرگزشت، فتنی محمد خاں کی "عمر رفتہ" اور مولانا حسین احمد مدنی کی "نقش حیات" آپ بیتی کے صنف کے اوصاف کو کسی حد تک پورا کرنے والی کتابیں ہیں۔

ان مصنفوں میں سے ہر ایک کا ایک خاص نقطہ نظر ہے جو ہر ایک کی تصنیف میں جھلک رہا ہے۔ ہمایوں مرزا اپنی شخصیت اور اپنی آپ بیتی کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ رضاعی ہندوستانی شائستگی کے نمائندے کی حیثیت سے ملک کی ذاتی ادبی۔ تعلیمی اور قدرے سیاسی حالت کو اپنی تصویر کے پس منظر میں پیش کرنا چاہتے ہیں۔ مفتوں سیاست کے ماحول اور

جزئیات کے معاملے میں راز کشائی کے جذبے سے لکھ رہے ہیں۔ لہٰذا محمد ایسا حساس اور جزئیات پر نظر رکھنے والے آدمی ہیں واقعات زندگی کے رد عمل کے اچھے ترجمان ہیں۔ مولانا سالک خاکہ نگار ہیں۔ ان کا مقصد اپنے سے زیادہ دوسروں کے متعلق لکھنا ہے اور مولانا حسین احمد کا مقصد یہ ہے کہ ”بد طور تحدیث نعمت خداوندی، اللہ تعالیٰ کے اس فضل و کرم کا جو کہ مجھ پر اور میرے والدین اور خاندان پر سایہ گستر رہا ہے اور اب بھی سایہ فگن ہے۔ تذکرہ کروں اور اس کے شکر کے گیت گا کر قلب و دماغ ناظرین کو معطر کروں“ مولانا حسین احمد نے کوئی بڑا دعویٰ نہیں کیا۔ محاسبہ نفس کے فرض سے پوری طرح باخبر ہونے کے باوجود اپنی سوانح عمری تدرین۔ اخلاق آموزی اور واقعات سیاسی کی خارجی تفصیل کے مقصد سے مرتب کی ہے۔

اگر ہم میں سے کسی کو یہ جستجو ہو کہ اردو میں روسو کے اعترافات کی طرح کی کتنی چیزیں لکھی گئی ہیں تو اس کا جواب یہی ہوگا کہ شاید ایک بھی نہیں؛ وجہ ظاہر ہے کہ اردو کا آپ بیتی نگار مشرق میں بیٹھا ہے۔ جہاں اس کے لئے ممکن نہیں کہ سچائی یا سچی تصویر کشی کی آڑ لے کر اپنی بد اعمالیوں کی تشہیر کرتا پھرے۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ بد اعمالیوں کی تشہیر کی یہ حرکت خود مغرب کو بھی ہنگامی پڑی ہے۔ بالآخر یہ ہوا کہ لغزش کو تقاضائے بشریت سمجھنے کی بجائے بشریت کا زیور بنالیا گیا۔

نادول اور سوانح عمری میں حقیقت نگاری کی تحریک بہت مقبول ہونے کے باوجود اس بڑے نتیجے سے نہ بچ سکی کہ حقیقت نگار بالآخر انسانیت کے کیرٹے نکال کر، اپنی دکان چمکانے والا ثابت ہوا۔ حقیقت نگار مصوروں کا بھی آخری حال ہوا کہ اچھے بھلے معقول آدمی ہونے کے باوجود گھناؤنے اور فردمایہ (SORDID) موضوعات میں دلچسپی لینے لگے اور اب حقیقت نگاری بستی اور فردمانگی کی ہم معنی اصطلاح معلوم ہو رہی ہے۔

مقصد یہ ہے کہ اردو میں سچائی کے نام سے بدی کی ترغیب کا کاروبار کچھ زیادہ چمکا نہیں کیونکہ یہاں بدی کو تقاضائے بشریت سمجھنے کے باوجود کوئی ایسی چیز نہیں سمجھا جاتا جس کی تشہیر کی جائے۔

یہ مضمون تذکرہ مولانا ابوالکلام کے تذکرے کے بغیر مکمل رہے گا۔ تذکرہ کا مصنف ذہنی طور پر روسو، دکڑا، ہیوگو اور انقلاب فرانس لانے والے مصنفوں کے بہت قریب ہے۔ اور تذکرہ ہر چند کہ آپ بیتی نہیں پھونکی یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ آپ بیتی نہ ہو کر بھی آپ بیتی کی اصول نما کتاب ہے۔ اس کتاب نے یہ بتایا کہ آپ بیتی صرف اپنی ذات کے تجربات تک محدود نہیں بلکہ ذات کے پس پشت خاندان کے کئی صدیوں کے تجربات کا خلاصہ ہے جن کا ذکر کئے بغیر ایک معمولی لمحے کی سرگزشت (جس کا دوسرا نام کسی کی ذاتی زندگی ہے) بھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ ابوالکلام آزادی رائے یہ معلوم ہوتی ہے کہ آپ بیتی لکھی ہی نہیں جاسکتی ہے۔

”جتنی زندگی گزر چکی ہے گردن موڑ کر دیکھتا ہوں تو ایک نمود غبار سے زیادہ نہیں۔ اور جو کچھ سامنے ہے وہ بھی جلوہ سراب سے زیادہ نظر نہیں آتا۔

اپنی سرگزشت و روئداد عمر لکھوں تو کیا لکھوں؟ ایک نمود غبار و جلوہ سراب کی تاریخ حیات قلم بند ہو تو کیوں کر ہو۔ دریا میں جناب تیرتے ہیں اور ہوا میں غبار اڑتا ہے، طوفان نے درخت گرا دیئے ہیں، سیلاب نے عمارتیں بہا دیں۔ عنکبوت نے اپنی پوری زندگی تعمیر میں بسر کر دی۔



مرغ آشیاں پرست نے کونے کونے سے چن کر تنکے جمع کئے۔ خرمن و برق کا معاملہ آتش و خس کا افسانہ، ان سب کی سرگزشتیں لکھی جاسکتی ہیں تو لکھ لیجئے، میری پوری سوانح عمری بھی انہی میں مل جائے گی۔ نصف افسانہ، امید اور نصف مائتم یاس۔!

اس تمہید کے بعد مولانا ابوالکلام آزاد نے ہمیں اگر کچھ بتایا بھی ہے تو وہ بھی کچھ ایسا ہے کہ ہم اسے خرمن و برق کا استعارہ ہی سمجھنے پر مجبور ہیں، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اور اگر غور کیجئے تو اس سے زیادہ کہا بھی کیا جاسکتا ہے۔ بالآخر آپ بیتی کے صحیح اظہار کے لئے استعارے ہی تو رہ جاتے ہیں۔ ان سے آگے بڑھنا چاہیں تو شاعری کر لیجئے۔ اور اگر یہ لطیف پیرایہ بھی حسب حال نہ ہو تو ناول کے سفینے میں بیٹھ کر صفحہ آب پر نقش کھینچے جائیے۔ پانی کی ان گنت موجوں کی طرح اس کی وسعت کبھی بے کراں ہے۔!

## سالنامہ س ۱۹۶۲ء تذکرہ تذکرہ نمبر

جس نے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں پہلی بار انکشاف کیا ہے کہ تذکرہ کافن اس کی امتیازی روایات، تذکرہ نگاری کا رواج۔ اردو فارسی میں تذکروں کی صحیح تعداد اور ان کی نوعیت کیا ہے اور کن کن شعرا کا ذکر آیا ہے۔ نیز ان سے کسی خاص عہد کی ادبی و سماجی فضا کو سمجھنے میں کیا مدد ملتی ہے۔ ان تذکروں میں اردو فارسی زبان و ادب کا پیش بہا خزانہ محفوظ ہے۔

قیمت ... چار روپے

نگار پاکستان - ۳۲ - گارڈن مارکیٹ کراچی

# اردو میں خاکہ نگاری

(امجد کندیانی)

قدیم اردو تذکروں سے بجا طور سے خاکہ نگاری کی توقع کی جاسکتی تھی، لیکن یہ توقع تذکروں سے پوری نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان میں شخصیت کا حال بیان کرنے سے زیادہ اُس کے کلام کا زیادہ سے زیادہ انتخاب کرنے پر توجہ دی گئی ہے۔ شاعر کی ذات کے متعلق چند تعارفی یا تعریفی جملے ہیں یا اگر شاعر زیادہ اہم ہے تو اُس کی زندگی کا ایک آدھوا قصبہ ہے۔ مگر ان تعارفی جملوں اور ان واقعات سے مجموعی طور پر کوئی واضح تاثر قائم نہیں ہوتا۔ شخصیت زندہ ہو کر ہمارے سامنے نہیں آتی اور مختلف شاعروں کی انفرادیت واضح نہیں ہوتی اور سب سے زیادہ کوتاہی یہ ہے کہ اکثر تذکرہ نگار صاف جانبداری کرتے ہیں۔ اس لئے خاکہ نگاری کے فن کی ہلکی سی جھلک تو یہاں دیکھی جاسکتی ہے لیکن خاکہ نگار کے شعوری کوشش پہلی بار 'آب حیات' میں کی گئی ہے۔ آزاد کو اس بات کا احساس ہو چکا تھا کہ قدیم تذکروں سے "نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرشت کا حال معلوم ہوتا ہے اور نہ اُس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے"۔ چنانچہ اُس نے یہ کتاب اُسی نقطہ نظر سے لکھی اور دیا ہے اس کی وضاحت یوں کی۔ یہ خیالات مذکورہ بالا نے مجھ پر واجب کیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں انھیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چلتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں، جیسا کہ سب کو معلوم ہے 'آب حیات' کی تکنیک کسی ڈرامے کی سی ہے۔ اور یہ گویا ایک شاعر کے کردار ہے جس میں مختلف ادوار کی مٹھلیں بار بار ابھرتی ہیں۔ ایک شاعر اپنے دور کے ہمراہ آتا ہے مگر اس کی اپنی شخصیت کو آزاد کے قلم نے نکھار کر اوروں سے نمایاں بھی کر دیا ہے۔ ان سے جہاں تک ہو سکا ہے شاعروں کی شکل و صورت، ان کی جسامت، لباس، وضع قطع، تراش، خراش و فز کہ ہدیت کڈائی کے ہر پہلو کو پیش کر دینے کی کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں ان کی توجہ چہرہ نویسی سے زیادہ لباس پر رہی ہے، جس شاعر کے لباس کے متعلق اُن تک تفصیلی روایات پہنچ گئی ہیں، اُن کو گویا تصویر کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ لباس کے تمام اجزاء کا ذکر ہے اور پھر یوں نہیں کہ یہ تفصیلی ذکر تصویر کا جیڑ بن جائے بلکہ پورا ادبی حسن لئے ہوئے اور دلچسپی کی دولت سے معمور شاعر کی شخصیت پیش کرتے وقت بھی آزاد نے فقرہوں کے ایجاز و اختصار اور اسلوب کے حسن و جمال اور الفاظ کے ہر محل استعمال سے ایک سماں بانٹ دیا ہے۔ تمام شاعر واقعی ہمیں پہلی بار چلتے پھرتے، بولتے چلتے اور زندہ گوشت پوست کے انسان نظر آتے ہیں۔ ان میں عیب بھی ہیں اور خوبیاں بھی وہ بھی حادثاتِ زمانہ کے آگے صیدِ نابوں ہیں اور وہ بھی بعض چھوٹی چھوٹی چیزوں کی تمنا میں عمر عزیز صرف کرتے نظر آتے ہیں اور ہر فرد کی حقیقت ہوئی انفرادیت آج اگر کرنے کے ساتھ ساتھ آزاد نے اُس دور کی مکمل تہذیب بھی پیش کر دی ہے۔ شاعر کی عادات و اطوار کے ذکر کے ساتھ مزاج و وقت اور میلانِ زمانہ کا تذکرہ بھی آیا ہے۔ میر صاحب کا لباس اگر آج بھی عجیب معلوم ہوتا ہے تو آزاد کہتے ہیں اُس وقت بھی لوگ اُسے دیکھ کر چوہلکتے تھے۔ میر سوز کی عادلوں پر اگر آج ہم ہنستے ہیں تو

اس وقت بھی وہ طرہ مجھ جیسے جاتے تھے۔ اس کے علاوہ اس عہد میں شرافت کے معانی اور اخلاق تہذیب امور کیلئے؟ وغیرہ ان سب چیزوں کا بیان بھی ملتا ہے، مشاعروں، مخلصوں اور باہمی میل جول کی تصویریں بھی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہیں۔ انشا کا خاکہ اور خصوصاً اس کا مشاعرے میں "کمر باندے ہوئے چلے کوپاں سب یار بیٹھے ہیں" والی غزل پڑھنا تو کلاسیکل حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

لیکن فن سب خوبوں کے باوجود دردمان مطالعہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے شاعروں کو چلایا پھرایا تو خوب ہے لیکن ان کی نفسیاتی کیفیت کو سمجھنے اور ان کی نفسی پیچیدگیوں کو سلجھانے کی طرف واقعی کوئی توجہ نہیں کی۔ اور اگر کہیں نفسیاتی توجہ کسی قدر ہے بھی تو اس پر اپنی پسند کا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ جس کی وجہ سے تصویر یک نغی ہو کر رہ گئی ہے۔ اس سلسلے میں میر تقی میر اور غالب سے تو زیادتی کی گئی ہے لیکن اپنے استاد کے علاوہ سودا، انشا اور جرأت پر خاصی نظر کرم ہے۔ انشا کے چھوڑنے کے واقعات، ان کا بادشاہ سے دلت آمیز طور پر پیسے بھڑونا اور جرأت کی قابل نفرت ادباشی نمک مرچ لگا کر چٹ پٹی بنادی گئی ہے، یہ نہ صرف تاریخی اور ناقدانہ دیانت کے منافی ہے بلکہ خاک نگاری کے فن کے نزدیک بھی کوتاہی ہے۔ کیونکہ خاکہ میں تو کسی شخصیت کو جیسی وہ ہوتا ہے من و دلیا ہی پیش کر دیا جاتا ہے اُسے اچھایا بُرایا کچھ اور ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اس کی زندگی کے مختلف واقعات کا علمی بصیرت سے انتخاب کر کے پوری فنی مہارت سے ان کی ترتیب قائم کی جاتی ہے اور یوں زندہ شخصیت سامنے آتی ہے، اچھے خاکہ نگار کا نقطہ نظر ضرور ہمدردانہ ہوتا ہے لیکن وہ حتی الوسع غیر جانبداری ہی رہتا ہے۔ آب حیات میں غیر جانبداری کی کمی اس کی سب سے بڑی فرد گذاشت ہے۔ جانبداری سے قطع نظر کر لیں تو پھر بھی واقعات کے انتخاب میں آزاد کی ہم زیادہ وسیع و عریض نظر نہیں آتی، ان کو جس شاعر سے متعلق جتنے واقعات مل گئے ہیں سب سے سب لکھ دیئے ہیں، ان میں انتخاب کی ضرورت نہیں تھی۔ تاریخی طور پر غلط واقعات درج ہو جانے کے علاوہ اس سے یہ نقصان بھی اکثر جگہ ہوا ہے کہ خاکہ نگار نے کے بجائے اود و ضد لا ہو گیا ہے۔

اس جگہ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ آزاد کے لکھے ہوئے شعراء کے یہ حالات نیم خاکے تو ضرور ہیں لیکن ان کا رجحان سوانحی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ اس سوانحی رجحان کے باوجود بھی آب حیات خاکہ نگاری کی تازہ رخ میں ہمیشہ ایک دلچسپاں باب کی حیثیت حاصل رہے گی کیونکہ یہ پہلی کتاب تھی جس نے خاکوں کا شعور دلایا اور اس کی خوبصورت عملی مثال بھی پیش کی۔

آزاد سے بعد ۱۹۷۲ء میں مرزا فرحت اللہ بیگ نے "نذیر احمد کی کہانی" لکھی۔ ان کے ہی اپنے استاد کی زندگی کے واقعات و حالات کا اتنا دفر ذخیرہ تھا کہ اگر چاہتے تو مکمل سوانح لکھ سکتے تھے۔ مگر انھوں نے خاکے کے انداز کو ترجیح دی۔ اس میں نذیر احمد کی زندگی کی تعداد بھی نہایت ایجاز و اختصار کے ساتھ اور کسی قدر منظر صورت میں آگئی ہے۔ لیکن وہ مکمل نہیں اور اسی لئے یہ کتاب سوانحی معلومات کے باوجود سوانح نہیں۔ اس خاکے میں آزاد کا فیضان بھی شامل ہے۔ چہرہ آواز، لباس، اور واقعات کی منتشر روایت وغیرہ پر آزاد کا طبع برتو قیما ہے خاکے میں کسی مخصوص تکنیک کو پیش نظر نہیں رکھا گیا۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کا جس طور سے نذیر احمد سے واقف ہوا پہلے اس کا ذکر ہے پھر اس کے فوراً بعد کہتے ہی صفحوں میں تفصیل سے ڈپٹی صاحب کی ہنیت کذا، ان کی عادات و اطوار، ان کے مکان کا نقشہ غرض ایسی تمام باتیں بیان کر دی ہیں اور اس کے بعد ایک بار پھر عجیبے کو بولتے ہیں۔ روز اول کی ملاقات سے اگلے دن کی داستان شروع کر دیتے ہیں مگر اس مرتبہ بھی واقعات کی زمانی ترتیب برقرار نہیں رہتی۔ اور جو بات جہاں یاد آ جاتی ہے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ چونکہ مضمون کی طوالت خاصی ہے اس لئے جس چیز کی طرف مصنف کی توجہ گئی ہے۔ اس کی جزئیات خوب خوب لکھی ہیں، نذیر احمد کی شکل و شبہت، لباس وضع قطع، گھر پر اور گھر سے باہر ہنیت کذا، مکان کا جزئی نقشہ (اور یہ ضرورت سے کسی قدر زیادہ طویل) نذیر احمد کی صبح سے شام تک کی جملہ مصروفیات، قصہ یہ کہ خارج کی ہر چیز کا مکمل بیان کیا ہے مگر اس خارج کے نقشے میں جہاں وہ مکان کی صحیح تصویر پیش کرتے



ہیں اپنے موضوع خاکہ کا چہرہ فنی چابکدستی سے اجاگر نہیں کر سکتے۔ خارج کے علاوہ انھوں نے ڈپٹی صاحب کے عادات و اطوار اور ان کے مزاج کی بھی نقاب کشائی کی ہے۔ ان کے کھانا کھانے اور کسی کو جھوٹوں نہ پوچھنے، قرضے پر روپے دینے، لین دین میں ٹکٹے ٹکٹے کا حساب لینے، کچھ بڑے، کابل بنجارا اور افغانستان کے کُنڈ ذہن کُلاؤں کو پڑھانے وقت مغز ماری کرنے، تعیناتی سرگرمیوں اور صاف گوئی وغیرہ کے تذکرے نہایت دلچسپی سے پیش کئے ہیں اور اپنے مزاجیہ اسلوب سے ان میں جان ڈال دی ہے۔ اگرچہ اس کتاب میں نذیر احمد کی خامیاں ہی خامیاں بیان کی ہیں اور خوبی غالباً ایک آدھ کے سوا کوئی بھی نہیں کہی لیکن ان سب خامیوں کا ذکر بھی ایسے ہمدردانہ انداز میں کیا ہے کہ ہمیں نذیر احمد سے وحشت نہیں ہوتی۔ کتاب کا منطقی تجزیہ کیا جائے تو ڈپٹی نذیر احمد میں سوائے اس بات کے اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی کہ وہ بڑے مخفی شخص تھے اور دوسرے یہ کہ نطرت ان کی حمایت میں تھی۔ یعنی اتفاقات نے ان کی زندگی بنادی۔ ان کی زندگی کا ہر ٹکڑا موڈ کسی ایک اتفاق کا ہر ہون منت ہے، یہ سب مرزا فرحت الشببیک نے بڑے اعتدال اور توازن کے ساتھ لکھا۔ نہ تو کتاب ڈپٹی صاحب کی مداحی بنتی ہے نہ تنقید، لیکن پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد کی خوبیوں کے مالک تھے اور مرزا صاحب کی توہ ان سب کی طرف نہیں رہی ہے۔ ایک کمی جو سب سے زیادہ محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ڈپٹی نذیر احمد اپنی علی زندگی میں بڑے ظریف طبع اور زندہ دل انسان تھے خود فرحت نے بھی بار بار اس بات کا ذکر کیا ہے۔ دیباچے میں اپنے مزاجیہ اسلوب کی وجہ جواز بھی موضوع خاکہ کی ظرفیت طبع کو قرار دیا ہے مگر ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا پڑتا ہے کہ وہ واقعات اور مکالمات کے ذریعہ نذیر احمد کی شخصیت کے اس پہلو کو کما حقہ اجاگر نہیں کر سکے۔ انھوں نے اکثر اپنے استاد کی مضحکہ خیز صورت حال بیان کر کے خود کو ظریفانہ جگہ کہہ دیا ہے، مگر اس کی ظرافت لب تشہ اذہا رہتی ہے۔ انصاف یہ ہے کہ جتنا طویل یہ خاکہ ہے۔ اس کے پیش نظر یہ اتنا ہی کامیاب نہیں ہے۔ اتنی ضخامت میں اس سے کہیں بہتر خاکہ تیار کیا جاسکتا تھا۔ اور اس کمی کی وجہ یہ ہے کہ خاکے میں واقعات کی طرف التفات کم ہے۔ اور شکل و صورت، عادات و اطوار، بہن سہن کا مطلق بیان زیادہ ہے یا پھر نذیر احمد کی بنیادی طویل بیانات کے ذریعے ان کی زندگی کے مختلف پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ ان کی شخصیت اپنے ہمد اور زمانے کے واسطے سے کس رنگ کی تھی اور اس دور کو پس منظر نہ کر اگر نذیر احمد کی ذات کا مطالعہ کیا جائے تو وہ کیسے نظر آئیں گے ان باتوں سے غافل ہے۔ کہانی ختم کرنے کے بعد تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس فرو گذاشت کا ایک سبب خجلہ دیگر اسباب کے فرحت کا انداز بیان بھی ہے۔ محاورے بازی کا انھیں کچھ ضرورت سے زیادہ شوق ہے اور اکثر محاورے حسن معنی سے عاری اور بھدا قسم کا تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں۔ انجین چھوڑ گھسیٹن اور فلیہ ہو جانا وغیرہ جیسے محاوروں کا ایک طومار چلا آ رہا ہے۔ پھر مزاج کی بنیاد زیادہ تر الفاظ اور فقرات کی ساخت پر ہے روح معنی پر نہیں۔ مزید یہ ان نذیر احمد کی جو تصویر پیش کی ہے اس کی جزئیات اپنی جگہ بھرپور ہیں اور ان کے طائفے سے ایک وحدت رکھتے والی تصویر بھی ضرور بن جاتی ہے مگر پھر بھی ان کی نفسیاتی تصویر ہم پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی، یہ نہیں معلوم ہوتا کہ نذیر احمد جو لین دین کے معاملے میں اتنے میکانیکی تھے، وہ ظریف الطبع اور زندہ دل کیوں کرتے اور جو ایک طرف دین کے زبردست علم بردار بھی تھے..... ان تضادوں کا کیا نفسیاتی پس منظر تھا اتفاق یا کچھ اور؟ ان کو تا ہیوں کے پیش نظر یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ کتاب ان خاکہ نگاری کے سارے لوازمات کو پورا کرتی ہے۔

خاکوں سے متعلق ان کی دوسری قابل ذکر کتاب "دلی کا یادگار مشاعرہ" ہے۔ یہ بنیادی طور پر تو ایک دور کے چند سماجی خصائص کو زندہ کرنے کی کوشش ہے لیکن افراد پر بھی خاصی توجہ ہے۔ اس پر بھی آب حیات کی تکنیک کا ہلکا سا پر تو ہے۔ آب حیات کا مشاعرہ کئی اعداد پر مشتمل ہے۔ یہ صرف ایک دور کے شاعروں کا مشاعرہ ہے۔ اس کتاب کا زاویہ نگاہ بھی آب حیات سے کسی قدر مل جاتا ہے۔ دیباچے میں لکھتے ہیں: "جو لوگ علمی مذاق رکھتے ہیں وہ جانتے اور سمجھتے ہیں کہ کسی کا کلام پڑھنے وقت اگر اس کی شکل و صورت، حرکات

سکنت، آواز کی کیفیت، نشست و برخاست کے طریقے، طبیعت کا رنگ اور سب سے زیادہ یہ کہ اس کے لباس اور وضع قطع کا خیال دل میں رہے تو اس کا کام ایک خاص اثر پیدا کرتا ہے اور پڑھنے والے کا دل ہوتا ہے۔ "ظاہر ہے کہ مصنف کا نقطہ نظر ہی یہ ہے کہ وہ فقط شاعروں کی فوٹو ان کی آواز اور زیادہ سے زیادہ ان کی طبیعت کا رنگ دکھادے۔ آزاد کی طرح لباس پر توجہ زیادہ ہے۔ لیکن کردار کی اندرونی گہرائی کو کھولنا اور زندگی کی پہلوؤں پر پوری کوششیں میں اتارنا ان کا مقصد نہ تھا۔ چنانچہ شاعروں کے سراپا لکھنے میں انھوں نے محنت و ہنرمندی کا کمال دکھایا ہے۔ چہرہ لکھا ہے پیر لباس کی ذرا تفصیل دی ہے۔ اکثر کی آزاد بھی سنائی ہے۔ تقریباً ہر شخص کے مکان کی پوری کیفیت بیان کی ہے لیکن دوسری طرف کردار کی ہلکی سی جھلک بھی دکھادی ہے۔ مولوی کریم الدین (یعنی فرحت اللہ کا ادبی ہمزاد) جس شخص سے ملنے جاتا ہے۔ اس کے چند مکالمے اور چند فوری واقعات بیان کر کے یہ کوشش کرتا ہے کہ اس کی اندرونی شخصیت کو بھی اجاگر کرے۔ ہر شاعر کے سلسلے میں ہوتی ہے اور کم از کم ایک شخصیت تو اس کتاب میں ضرور ایسی ہے جس کا تذکرہ خاکہ کے قریب قریب آ جاتا ہے اور وہ مومن خاں مومن ہیں۔ مومن کی شخصیت کو انھوں نے محبوب و دلکش بنا دیا ہے، ان کا حسن و جمال، نفاست طبع، خوش پوشاکی، خوش اخلاقی، طراوت طبع، علم اور خوش الحانی، علمی تجربہ، لب، نجوم و چھپکلی والا واقعہ، رمل، شطرنج وغیرہ سب پہلو سمود دیے ہیں، مومن سے غالباً فرحت کو ذہنی یا جذباتی وابستگی رہی ہے۔ دیباچے میں وضاحت کرتے ہیں کہ اس کتاب کو لکھنے کا خیال ہی مومن کی تصویر کو دیکھ کر آیا تھا۔ قصہ کو نہ فرحت کی خاکہ نگاری میں شخصیت کی ہنر کی لذتی، اس کے مکان اور خانگی رہن سہن کے بہت زیادہ تفصیلی تذکرے ہوتے ہیں اور نشست و برخاست، آداب، عادات و اطوار وغیرہ کے سلسلے میں بھی ان کا ناویہ نظر زیادہ تر خارجی ہوتا ہے۔ مگر حیثیت مجموعی ان کا فن اور خصوصاً ان کی نذیر احمد کی کہانی اور وہ خاکہ نگاری میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ کیونکہ یہی تو اردو کا پہلا خاکہ تھا سچا اور صحیح!

اس کے بعد جولائی ۱۹۴۱ء میں ڈاکٹر سید عابد حسین نے آل انڈیا ریڈیو دہلی پر ٹپے لگے گیارہ مختصر خاکوں کا مجموعہ "کیا خوب آوی تھا" کے نام سے شائع کیا۔ اس میں کے پہلے پانچ خاکے ۱۹۳۹ء میں لکھے گئے ہیں جو راشدا الخیری، حالی، ڈپٹی نذیر احمد، چکبست اور داغ سے متعلق ہیں۔ پریم چند، حکیم اجمل خاں، اور ڈاکٹر انصاری کے خاکے دس سال بعد یعنی ۱۹۴۹ء کی تحریریں ہیں اور آخری یقیناً یعنی علامہ اقبال، سر اس مسعود اور مولانا محمد علی جوہر کے خاکے ۱۹۴۰ء میں نشر ہوئے۔ گیارہ سال کی تحریروں کے اس مجموعے میں فن کا ارتقاء واضح طور پر نظر آتا ہے۔ پہلا خاکہ ملا واحدی نے راشدا الخیری پر لکھا ہے۔ یہ تو بظور استثنائے فن کے جدید ترین اصولوں پر بڑی حد تک پورا اترتا ہے اور معتد بہم راشدا الخیری کے مزاج کی سنگتگی، خوش طبیعتی، چٹکلے بازی، گفتگو میں ہر ہر فقرے کو لطف سے سمجھ دینے کا انداز، تصنیفی کام کرنے کا طریقہ، طرز معاشرت اور دیگر عادات و اطوار کو بڑے دلکش اسلوب میں بیان کیا ہے اور ان کو زندہ ہمارے سامنے لا کر آ گیا ہے مگر اس سال کے باقی چار خاکے تکنیکی اعتبار سے سیرت نگاری سے آگے نہیں بڑھتے، عادات و اطوار، سکرام اخلاق اور علمی خدایات کے جائزے پر مشتمل یہ تعریفی مضامین اگرچہ نذیر احمد کی کہانی سے دو سال بعد لکھے گئے مگر ان میں کہیں بھی اس کا فیض نظر نہیں آتا۔ قدیم عربی فارسی سوانحیوں کے ان حصوں کے مشابہ ہیں جن میں سیرت سے بحث کی جاتی تھی۔ البتہ سیرت کے بیان میں حسب موقع کہیں کہیں کوئی واقعہ بھی بیان کر دیا ہے مگر انتخاب واقعات ایسے نہیں جسے شخصیت کا صحیح نمائندہ اور عکاس کہا جاسکے۔ مثلاً نذیر احمد پر مولوی عبدالرحمن نے مضمون لکھا ہے۔ اس میں ڈپٹی صاحب کی شخصیت کا کوئی بھی پہلو صحیح معنوں میں سامنے نہیں آتا۔ چکبست پر داتا ترکیسی کا مضمون تعریفی فقروں کا ایک انبار ہے۔ البتہ داغ کو بخود دہلوی نے اپنے پُر لطف انداز بیان سے جیتا جاگتا دکھا دیا ہے۔

۱۹۳۹ء کے تین مضمونوں میں فن کی منزلیں طے کر کے جے نندکار کے شاندار خاکے "پریم چند" کی صورت میں جلوہ گر ہوئے۔ اس خاکے میں پریم چند کو جیسے کہ وہ تھے، ویسا پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مضمون بہت مختصر ہے، لیکن انتہائی موثر اور دلکش، پریم چند پر ہنسراج دہبرے ایک مکمل کتاب لکھی ہے یہ کتاب سوانح ہے۔ اس میں رہنے ذاتی معلومات کے علاوہ پریم چند کے افسانوں کے بعض واقعات کے حوالے سے بھی ان کی شخصی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کتاب سے جو مجموعی تاثر قائم ہوتا ہے، میں سمجھتا ہوں اس کی ایک جگہ ای اور کسی قدر ناممکن جھلک جینندر کمار کے اس خاکے میں نظر آجاتی ہے۔ ناممکن یوں کہ اس میں پریم چند کی سیاسی دلچسپیوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے اور جگہ اس لئے کہ بہر کیف یہ دس صفحے کا مضمون ہے اور وہ تین سو سطحوں کی کتاب ہے، لیکن یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ایک ذہین مصنف وہی متعدد چند صفحے لکھ کر حاصل کر سکتا ہے جو عام لوگ کتابیں لکھ کر کرتے ہیں۔ اس مضمون کے بعد اس کتاب میں ممتاز حسین کا علامہ اقبال کے بارے میں لکھا ہوا خاکہ ارتقا کی طرف ایک اور قدم بڑھاتا ہے۔ وہ یہ کہ پہلے خاکے نفس مضمون کے اعتبار سے خواہ کتنے ہی اچھے کیوں نہ تھے، ان کا اسلوب قدیم تھا اور اس زور سے محروم جو بود کی سادہ تحریروں میں ہے۔ وہاں کافی تکلف تھا اور بات اس عہد کی تہذیبی وضع و رویوں کے بوجھ سے دبی ہوئی تھی۔ اب اسلوب منور جاتا ہے۔ تکلف کے بادل چٹ جاتے ہیں اور مافی الضمیر کا اظہار براہ راست ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پہلے تو فقط خوبوں کی فہرست تیار کی جاتی تھی اور جیسا کہ اس کتاب کے نام یعنی "کیا خوب آدمی تھا" سے ظاہر ہے، وہ لوگ شخصیت کا مجموعی تاثر "خوب" یعنی پسندیدہ قائم کرتے تھے۔ اب کمزوریوں سے بھی حمد و ثناء طور سے پردے اٹھائے جانے لگے۔ اقبال کی کمزوریاں جو خود انھوں نے کبھی نہ چھپائیں، ممتاز حسین نے بھی نہیں چھپائیں اور فقط چند فقروں میں ان کا اظہار نہایت خوبصورت طریقے سے کیا ہے۔ لیکن جس طرح اس کتاب کا پہلا مضمون بطور استثناء بہت کامیاب تھا اسی طرح آخری مضمون بطور استثناء بہت ناکام ہے، یہ عبد المجید دریا بادی نے لکھا ہے اور مولانا محمد علی جوہر سے متعلق ہے، جن پر ڈاکٹر عبدالحق، رشید احمد صدیقی اور ضیاء الدین احمد برنی نے بے میں بہت اچھے مضمون لکھے۔

یہ کتاب اس فن کے وہ سالہ ارتقا کی اگرچہ ساری کڑیاں تو نہیں تاہم کچھ بڑے منازل ضرور اپنے احاطے میں رکھتی ہے۔ اور اس میں میر تقی میر کی نگاری اور مکارم اخلاق کے بیان سے حل پرچمی خاکہ نگاری کے قریب پہنچتا ہوا یہ فن کا مسافر دکھائی دیتا ہے۔

اس کے بعد ایک بالکل ہی نئی طرز کا تجربہ ہوتا ہے۔ یہ بھی ریڈیائی مضامین ہیں لیکن خاکے کے لئے تیار راستہ نبھانے والے، مئی ۱۹۴۳ء میں بشیر احمد ہاشمی کی کتاب "گفت و شنید" شائع ہوئی۔ اس کتاب میں بعض پیشہ وروں کی عمومی خصوصیات کے مجموعے سے خاکے کے لگ بھگ کی ایک چیز پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، ہیرا، منشی جی، شاہو، ہیڈ ماسٹر، پروفیسر، ایڈیٹر حضرات میں جو جو عادات اپنے پیشے کی وجہ سے پیدا ہوجاتی ہیں، ان کو مضحکہ خیز صورت میں بیان کر کے ان کا خاکہ اڑا یا گیا ہے۔ مگر یہ خاکہ اڑانا تو ضرور ہے خاکہ لکھنا نہیں۔ البتہ اس سے یہ خیال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ اس طور پر بھی کامیاب کوشش کی جاسکتی ہے۔ بشیر احمد صاحب کے مضمونوں کی ناکامی کا سبب ان کا سطحی مزاح اور بے جان طنز ہے۔ پھر ان کا اسلوب زوردار نہیں ہے لیکن ان کی کتاب سے اتنا فائدہ ضرور ہوا ہے کہ خاکہ نگاری کے امکانات میں کچھ اضافہ ہو گیا اور ایک نئی راہ سامنے آئی ہے اور اگر کوئی چاہے تب تک کہ اس راہ پر چلے تو ایک منفرد اور حسین و جمیل مرتبہ مختلف شخصیتوں کی زندہ تصویریں کو پیش کر سکتا ہے۔

اس کے بعد مجھے معلوم نہیں کہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق کی کتاب "چند معاصر" پہلے شائع ہوئی یا رشید احمد صدیقی کی "گنجائے گرامیہ" کیونکہ میرے سامنے اولیٰ الذکر کا تیسرا اور ثانی الذکر کا دواور ایڈیشن ہے۔ یہ دونوں ۱۹۵۵ء کی مطبوعات ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق کی تصنیف چند ہر عصر پہلی بار ان کے شاگرد شیخ چاند نے چھپوائی تھی اور بعد میں بار بار شائع ہوئی۔ اس کتاب میں مولوی صاحب اپنی جان پہچان کے معروف



اور غیر معروف لوگوں کے حالات زندگی اور ان کے کارنامے لکھے ہیں۔ اور زیادہ تر ان کے نظریات سے بحث کی ہے۔ اپنے مولا اور تکنیک کے اعتبار سے اس کتاب کو خاکہ نگاری سے ضمن میں لانا بہت مشکل ہے۔ اس کا اندازہ اگرچہ کلیتہً سوانح تو نہیں لیکن سیرت نگاری ضرور ہے۔ انھوں نے ایک شخص کی مختصر سوانح پوری تنظیم کے ساتھ بیان کر کے اس کی سیرت کی دھوپ چاؤں دکھائی ہے اور ایسا کرنے وقت اس کے نظریات سے بھی مفصل بحث کی ہے۔ سوانح بیان کرنے وقت ان کا انداز تاریخی کا سا ہے اور سیرت اور نظریات سے بحث کرتے وقت تنقیدی مقالے کا سا ان کے مضمونوں میں نظم و نظم، توازن و اعتدال اصابت رائے اور منانیت خیال کا حسن ہے، انھوں نے شخصیت کا مطالعہ کرتے وقت اس کو اپنے عہد کے کینوس میں رکھ کر دیکھا ہے اور سماجی اور معاشرتی تحریکات، اجتماعی میلانات اور عصری واقعات کے اثر کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ محسن الملک، محمد علی جوہر، حالی، اس مسعود اور سید احمد کی شخصیتیں ایسی تھیں جن کا صحیح مطالعہ صرف اسی صورت میں ہو سکتا تھا کہ انہیں اپنے عہد کے واسطے سے دیکھا جائے۔ مولوی عبدالحق نے یہ فیض بطریق حسن سرانجام دیا ہے۔ ان کے مضمونوں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بڑی سے بڑی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتے اور جس شخص میں جو غامض انہیں نظر آتی ہے اسے بلا تکلف کہہ دیتے ہیں، محمد علی جوہر، اور سید جیسی عظیم المرتبت ہستیوں کے خلاف بھی ان کا قلم ہار و رک ٹوک لکھتا چلا جاتا ہے سرتید سے متعلق جو مضمون لکھا ہے وہ بلاشبہ مدلل مداحی ہے اور فن کے پایے سے ساقط لیکن جو عیب ان کو نظر آیا ہے اسے ضرور لکھ دیا ہے۔ محمد علی کی تعریف کرتے کرتے ایک دم ان کے خلاف لکھنا شروع کر دیتے ہیں اور بڑے سخت الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے لے کر توازن تو بچ کر بچ کر ہوتا ہے مگر رائے کا توازن آجلا ہوا جاتا ہے، مسعود، سید علی بلگرامی وغیرہ کے حال میں یہ توازن پورا ہے جیسا کہ ان کی اکثر تحریروں میں ہوتا ہے۔ کسی شخص یا شخصیت کو پڑھتے وقت غموں میں ہوتا ہے کہ پرکھنے والے کو خود انسانیت کی جن اقدار سے زیادہ محبت ہوتی ہے انہیں کو وہ اس شخصیت میں تلاش کرتا ہے۔ اگر مل جائیں تو خوب تعریف کرتا ہے اور اگر وہ نہ ملیں تو دوسری قسم کی خوبیوں کی کما حقہ قدر نہیں کر سکتا۔ یہ چونکہ عام انسانی کمزوری ہے اس لئے اہل قلم حضرات سے اس بات کی توقع بھی ہوتی ہے کہ وہ اس کمزوری سے بالاتر ہو کر شخصیت کا اصل چہرہ بے نقاب کریں اور اس کی ان خوبیوں اور برائیوں کو ظاہر کریں جو ان میں موجود ہیں اور اتنی ہی شدت یا نرمی سے جس شدت یا نرمی سے وہ اس کی ذات میں پائی جاتی ہیں۔ ان پر تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر عبدالحق نے ایک تو ان کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ دوسرے انھوں نے زیادہ تر اپنی محبوب خوبیوں کو اچا کر کیا ہے۔ مثلاً سادہ مزاجی، سلامت روی، اپنے مقصد سے بے پناہ محبت اور مجنونانہ لگن، انسان دوستی، وسیع النظری، وضو داری وغیرہ۔ اس کتاب میں شامل تمام مضامین میں افراد کی سیرتوں کے یہی پہلو نمایاں نظر آئیں گے۔ نام دیو مال کا ذکر اسی نفسیاتی پس منظر کا ماحول منت ہے۔ مولوی صاحب کو جیسی خود مقصد کی دھن تھی، ویسی نام دیو کو تھی۔ نور خاں نیک نفس، ہمدرد، مریخاں مرخ اور وضو دار تھا اس لئے مولوی صاحب نے اسے گڈ ری کا نعل کہا۔

الغرض قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ لکھنے والا لکھنے کے دوران اور فی الحقیقت عملی زندگی میں شخصیت کے مطالعے کے دوران ذاتی پسند اور اپنے مزاج سے حسب ضرورت الگ نہیں ہو سکا ہے۔ زبان اور ترتیب خیالات کچھ ایسی ہے کہ جب تک ہمیں شخصیت سے دلچسپی نہ ہو ہم اس کا مطالعہ رغبت سے نہیں کر سکیں گے، یعنی دلچسپی کا دائرہ محدود ہے۔ عام قاری کے مطالعے میں ان کا آنا مشکل ہے۔ ان مضمونوں میں مشکل سے کسی ایک کو بھی خاکہ کہا جاسکے گا۔ یہ سیرتیں ہیں۔ خاکہ ایک تخلیقی صنف ادب ہے جس میں زندہ شخصیت گوشت پوست کا بدن لئے، علمیت کی بھاری بھر کم عبادوں کو دم بھر کے لئے اتار کر روزمرہ کے لباس میں نظر آتی ہیں، اور ہم انہیں ویسا دیکھتے ہیں جیسا کہ وہ پچ پچ تھے۔ نہ کہ جیسا بنتا چاہتے تھے، یا جیسا ظاہر کرتے تھے، اور اپنی تخلیقات میں، لیڈر اسٹیج پر، علماء مجالس میں، محکمہ مسد حکومت پر اور دیگر مشاہیر اپنے جادہ شہرت پر ویسے نظر آتے ہیں جیسا کہ وہ بنتا چاہتے تھے یا جیسا کہ تلافی سے ظاہر کرتے تھے، غالب شعروں میں دنیا کو باز بچہ اطفال کہتے تھے مگر عملی زندگی میں یہ حال تھا کہ جب دلی میں زور کی بارش ہوتی ہے تو چھت کو ٹپکنے

دیکھ کر پناہ مانگتے ہیں۔ ملکہ وکٹوریہ دربار میں تو ایسی حکمران ہے جس کی فکر میں بھی سوز و گم نہ رہتا مگر ان فلک بوس مرتبوں کی دعوتوں پر جانے کے بعد لندن انٹری کے مضمون میں وہ ایک عام عورت ہو کر رہ جاتی ہے اور اس روزمرہ زندگی کے فریم میں شخصیت کے مطالعے کو الفاظ کا جامہ پہناتے وقت انداز بیان تخلیقی ادب پارے کا سا ہو تو پھر وہ خاکہ کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحق کا انداز تنقیدی مقالے کا سلب اور شخصیت کا مطالعہ قدیم مشرقی انداز میں۔ لہذا میری رائے میں تو چند ہم عصر خاکہ نگاری کے ذیل میں آتی ہی نہیں۔ سیرت نگاری کا اعلیٰ نمونہ بے شک ہو سکتی ہے۔ لیکن کیا ضرور ہے کہ مختصر سیرتوں کی عمدہ کتاب کو خاکہ نگاری کے میدان میں آیا جائے جہاں اس کا مرتبہ زیادہ اونچا نہیں ہوگا۔ نام دیکو مال ایسے دلکش کردار کے آدمی کا خاکہ بھی نئی اعتبار سے مکمل نہیں۔ اگر مکمل ہونا تو یقیناً ایوب عباسی، کڈن احمدی کیابی سے کسی طرح کمتر نہ ہوتا۔

ایوب عباسی اور کڈن رشید احمدی صدیقی کے کلمے ہونے چکے ہیں۔ رشید صاحب پہلے شخص ہیں جنہوں نے اس فن کو رفتوں سے آشنا کیا ہے اور شخصیتوں کی ذلتی اہمیت سے قطع نظر خاکوں کو بذات خود مقبول عام بنا دیا ہے۔ رشید صاحب کی خاکوں کی تین کتابیں، 'ذاکر صاحب'، 'گھنگھار'، 'گراغایہ' اور 'ہم نفسان' رفتہ میری نظر سے گذری ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی بہترین کتاب گھنگھار گراغایہ ہے۔ 'ذاکر صاحب' واحد خاکہ ہے ہم نفسان رفتہ میں سات اور گھنگھار گراغایہ میں تیرہ خاکے ایسے لوگوں کے ہیں جن سے طویل و مدید رشید صاحب کے ردِ احوال رہ رہے استثناء (ابوالکلام آزاد) ان لوگوں کی شخصیت، کردار اور سیرت کے اوج نیچ، مزاج کے اچھے بچ، طبیعت کے رجحانات، نفسی کیفیات، الغرض ان کی زندگی کا ہر گوشہ و گوشہ ان کی نظر میں آیا۔ پھر فن کے مکمل شعور کے ساتھ اور انداز بیان کی اتھاہ شرافت کے ساتھ انہوں نے یہ زندہ جاوید پیکر الفاظ کے قالب میں ڈھال دئے۔ پہلی بار گھنگھار گراغایہ ہمارے پاس ایک ایسی کتاب آتی ہے جس پر ہم فخر کر سکتے ہیں اور جو فلکِ اُردو پر خیم ثاقب کی حیثیت رکھتی ہے۔ رشید احمد صاحب نے اشخاص کے سوانح اور ان کے عقائد و نظریات کی بھرمار کر کے اپنے مضمونوں کو قیامس یا انسائیکلو پیڈیا کا ایک سروے جان صغیر نہیں بنالیا ہے بلکہ ان کی شخصیتوں کا ذکر یوں کیا ہے کہ کاغذ کے انباروں سے زندہ پیکر ابھر کر سامنے چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ہم خود کو ان کی محفل کا ایک فرد سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ لوگ مشہور بھی ہیں اور غیر معروف بھی مگر رشید احمد صدیقی کا مہربان قلم کسی سے نا انصافی نہیں کرتا۔ مدتِ العمر جن لوگوں سے ان کے تعلقات جس رنگ میں رہے زیادہ تر تذکرہ اُسی کا ہے جس کسی کے لئے ان کے دل میں جس قسم کے جذبات اُٹھتے تھے، جیسا کہ ان کے گلے تھے مضامین کی اصل مدوح اور بنیاد پر جذبات، تاثرات اور احساسات ہیں اور واقعات کا انتخاب اور ان کا بیان انہیں دلکش رنگوں سے مزین ہے۔ کون شخص فی الحقیقت کیسا تھا؟ یہ بتانا فن کا تقاضہ ہے۔ مگر رشید صاحب نے اس تقاضے کو اپنے سر پر سوار نہیں کر لیا۔ انہوں نے یہ بتایا ہے کہ مجھے تو یہ شخص یوں لگا۔ واللہ اعلم۔ اور یہ ان کے فن کا کمال ہے کہ اس کے باوجود وہی واقعات و عادات کا بیان کرتے وقت وہ کچھ اس طرح شخصیت کے چاروں جانب روشنی کا سیلاب بکھیر دیتے ہیں کہ ہم اس کے کسی رنگ کو دیکھنے سے محروم نہیں رہ جاتے۔ وہ کسی شخص کی ایک عادت بیان کرتے ہیں اور اپنی دانست میں اُسے خوبی کہتے ہیں مگر ہمیں اس بات پر مجبور نہیں کرنے کہ ہم بھی اسے خوبی ہی سمجھیں۔ ہم چاہیں تو اسے کمزوری بھی لیں۔ مگر رشید صاحب کا اپنا تاثر ظاہر ہو چکا ہوتا ہے۔ یہ تاثر ہر جگہ شریفانہ اور مثبت ہے۔ محمد حسین آزاد شخصیتوں کی خوبیاں بیان کر کے اپنے متعصبانہ تاثر کے ساتھ ان کا چہرہ بکلا دیتے تھے رشید صاحب سے اس بات کا گلہ نہیں کیا جاسکتا۔ رشید صاحب نے خاکہ نگاری کی سب سے پہلی ضرورت یعنی ہمدردی کو بدرجہ اتم اپنے انداز میں عموماً کیا ہے۔ سو یا کیا یہ ان کا فطری انداز ہے۔ اور اس کے غلبے کی وجہ سے ان کے فن کو کچھ نقصان بھی پہنچا ہے یعنی ہر فرد کو کچھ ہمدردی نہ ہوا محسوس ہوتا ہے۔ کچھ مثالیت پسندی کی طرف میلان ہوتا نظر آتا ہے۔ محمد علی جوہر کے ذکر میں جذبات سے بے قابو ہو گئے ہیں۔ انشاء طبع کے خالق سجاد حیدر یلدرم کو خود انشاء طبع بنا دیا ہے مگر ایسا پھر بھی نہیں کیا کہ ان میں غیر موجود خوبیوں کو موجود یا ان کی واقعی کمزوریوں کو عفا بنا دیا ہو۔ اوصاف ان مشاہیر کے وہی ہیں جو انہوں نے بیان کئے ہیں مگر عقیدت و محبت کی وجہ سے ان کے رنگ گہرے اور نقوش

تکلیف ہو گئے ہیں۔ اور تصویر مصوری Realism کی بدولت اصل سے کسی قدر حسین ہو گئی ہے۔ ان کی عقیدت و محبت کا ایک آخری یہ بھی ہے کہ ہم ان کی مسمرتوں اور تکلیفوں میں فخریک سے ہو جاتے ہیں اور ان کے درد سے ہمارے دل میں بھی درد اٹھنے لگتا ہے۔ اور جب وہ مر جاتے ہیں تو رشید صاحب کے ساتھ ہمارا گلابی زندہ جاتا ہے اور پچ پچ ہم اپنی زندگی میں غلام سوس کرنے لگتے ہیں، ان ساری باتوں نے ان مضمونوں کو تاریخی، سوانحی اور تنقیدی قسم کے ادب سے نکال کر تخلیق کی سرحدوں میں پہنچا دیا ہے۔ وہ کسی اور باغزل ہنسی جاں نواز شعر دور کی مسخوڑ کن افسانے کی موسیقیت اپنے اندر رکھتے ہیں۔ اس مقام بلند کو حاصل کرنے کے لئے رشید صاحب نے موضوع خاکہ کی علمی عظمتوں کے بجائے شخص حیات پر زور دیا ہے۔ ان کی عظمت کا ذکر بھی تو زیادہ سے زیادہ اُس انداز سے جیسی کہ وہ روزمرہ کی زندگی میں ظاہر ہوتی ہے۔ پھر بھی جو زیر بحث شخصیت مصنف ہے بہر حال اُس کے فن پر کہیں نہ کہیں چند جملوں میں بحث کر ہی دی ہے۔ اور یہ بحث سو فیصدی شخصیت کے حوالے سے ہے۔ مثلاً 'اصغر بیلدرام وغیرہ کے فن پر تبصرہ۔

رشید صاحب نے پہلی مرتبہ ہیں احساس دہا یا کہ یہ فن اتنا جاندار ہے کہ اگر اسے صحیح مضمون میں برتا جائے تو ایک عام انسان کو بہتر لدا دیوں اور ادب شناسوں کی دلچسپیوں کا مرکز بنایا جاسکتا ہے۔ ایوب عباسی اس کی روشن مثال ہے۔ ایوب عباسی کو اگر اردو کا بہترین خاکہ کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ عصمت چغتائی کا "دوزخی" سمجھا جاتا ہے۔ میری ایسی رائے نہیں ہے۔ اس کا مکمل جائزہ بعد میں لوں گا۔ یہاں صرف اتنا کہوں گا کہ خاکے کو تکنیک، ساخت اور دیگر فنی لازم پورے کرنے کے علاوہ بھی تو کسی حسن کا حاصل ہونا چاہیے اور وہ قاری کے لئے سرور و انبساط، مسرت و محبت اور کچھ نہ ہو تو کم از کم روحانیت کو ملنی سی رفعت کا احساس تو ضرور ہو۔ ٹریجڈی کا ادب میں یہی تو واحد حوالہ ہے۔ کیونکہ اگر یہ نہیں تو رونے جھینکنے سے فائدہ؟ ایوب عباسی میں یہ حسن بدرجہا تم ہے۔ جبکہ دوزخی پڑھ کر دم ٹھٹھنے لگتا ہے۔ اور آدمی خود کو دوزخی سمجھنے لگتا ہے۔ نیکی کی تمام قدریں فالو سر خیال نظر آنے لگتی ہیں اور غیر دشر کا معیار تمدن ویر اور دھوکا معلوم ہوتا ہے۔ یہ سچی تصویر عظیم ہیگ چغتائی کی ضرور ہے مگر اس سے قاری کا سانس نہ کٹنے لگتا ہے۔ ایوب نیکی کا ایک پیکر تھا۔ ایک دلچسپ لطیفہ اور ایک ارزاں نعمت جیسے پانی۔ اس نے اس کا خاکہ بھی ایک نعمت ہے۔ رشید صاحب کا پُر وقار مزاج، ان کی تحریر کی شگفتگی، واقعات کی دروہست، شخصیت کی شش جہات کا فنکارانہ افکاس اور سب سے زیادہ مصنف کا شغفتوں سے بھرا ہوا قلم، اُس کو ایک عام آدمی دھکتے ہوئے بھی حد درجہ دلکش اور مجسوم بنا دیتا ہے۔ وہ اللہ کے پاس پہنچتا ہے اور گریہ ہمارا لگو گیر ہو جاتا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکوں میں کچھ مبالغہ آمیزی ہے، وہ ہیرو پرستی کے قائل ہیں۔ وہ کمزوریوں پر سے سارے پردے نہیں اٹھاتے، وہ سوانحی معلومات انہیں لکھتے۔ وہ شخصیت کے علمی و ادبی کارناموں سے مفصل بحث نہیں کرتے، وہ تصویر کا اصل چہرہ پیش کر کے ذاتی تاثرات بھی بیان کر دیتے ہیں۔ اور ایسی کئی کوتاہیاں گمانی جاسکتی ہیں۔ مگر پھر بھی آج تک وہ اردو کے سب سے بڑے خاکہ نگار ہیں اور حق تو یہ ہے کہ پہلی بار انھوں نے ہی خاکے کو عام دلچسپی کی چیز بنایا۔ آزاد کے اسلوب کا جادو اب ٹوٹ چکا تھا۔ فرحت کا انداز دلکشی کو چھوٹا تھا اور اب ایسے زندہ اسلوب کے ساتھ نیا فنکار سامنے آیا جو حدیوں یا دگوار ہے گا۔ اور جو اردو ادب کی وصول اڑتی راہوں میں ایک فرحت بخش چمنستان کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں مسرت و محبت ہے، ہنسی مزاح ہے، درد و غم ہے اور زندگی کا کیف و کم ہے۔ اور سب سے بڑھ کر روحانیت کو رفعت بخشنے والی جیکراں شرافت ہے۔ رشید صاحب زندگی میں چند انداز کو خیر اور باقی کو شر سمجھتے ہیں۔ ان کے یہاں زندگی ایک مقدس فریضہ ہے، بے تھکا بیل نہیں کہ جدھر منہ آئے، بگٹ بھاگا چلا جائے، اور اسی زندگی کی دل آویز نغمی ان کے خاکوں میں ہے

گنج ہائے گراناہ اور چند ہم عصر کے علی الترتیب دوسرے اور تیسرے ایڈیشن کی اشاعت (۱۹۵۷ء) سے دو سال



قبل (اردو یقیناً پہلی اشاعت کے کچھ عرصہ بعد) ۱۹۷۸ء میں کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی نے "نئے ادب کے معیار" کے عنوان سے جدید ادیبوں کے خاکے شائع کرنے کا ایک سلسلہ شروع کیا تھا۔ انہوں نے اعلان تو پچیس کتابچوں کے ایک سیٹ کی اشاعت کا کیا تھا۔ لیکن بات وہ سب شائع نہیں ہوئے یا پاکستان میں نہیں پہنچے۔ بہر کیف ہمارے ملک میں صرف پانچ کتابچے گئے۔ دیوندر ستھیاردھی از ساحر لدھیانوی، امراد الحق مجاز از عصمت چغتائی، ساحر لدھیانوی از کبھی غلطی، عصمت چغتائی از منٹو، مخدوم محی الدین از سردار جعفری۔ یہ کتابچے ساتھ ساتھ صفحے کے ہیں اور ان حضرات کے خاکوں کے علاوہ ان کی اپنی تخلیقات کا ایک مختصر سا انتخاب بھی ان میں شامل ہے۔ منٹو نے عصمت کا جو خاکہ لکھا ہے اس کے ہمراہ عصمت کا لکھا ہوا دوزخی بھی ہے اس کی سلسلہ اہمیت کے پیش نظر بہتر یہ ہے کہ پہلے اسی کا جائزہ لیا جائے۔

"دوزخی" عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ ہے۔ اس خاکہ کو عام طور پر اردو کا بہترین خاکہ سمجھا گیا ہے۔ اس کی تکنیک کرداری انسان کی سی ہے۔ یہ خاکہ منٹو کے خاکوں کی طرح سچ سچ کا انسان تو نہیں لگتا مگر انسانے اور خاکے کے بین بین ضرور ہے۔ اس کا انداز بیان جیتنا ہوا اور زاویہ نظر اٹکھا ہے۔ "دوزخی" میں فن اپنی تکنیک کی سرحدوں سے ذرا ہی ادا ہوا ہے۔ عظیم بیگ کے تن و دل و جاں کا بھرپور مرقع اس میں موجود ہے۔ ان کی شکل و صورت اور جہانی صحت سے لے کر نفسیات کی اتھاہ گہری اطمینان اور گہری ادنیٰ مصروفیتوں سے لے کر ادبی تخلیقات کے پس منظر اور پیش منظر تک ہر چیز نگہیٹے ہوئے سونے کی طرح تھکنے ہوئی نظر آتی ہے۔ عظیم بیگ پیدا ہوئے تو اتنے خیف کہ رونی کے پہلوں پر رکھے گئے۔ بڑے ہوئے تو انہیں دھوکہ باز اور متکا آدمی سے مل کر بڑی خوشی ہوتی تھی کہتے تھے دھوکہ اور متکاری مذاق نہیں، عقل چاہئے ان چیزوں کے لئے۔ حدیثیں پڑھتے اور لوگوں کو بلا در لڑا کر مزل لیتے۔ مزید کے مداح تھے۔ امام حسین کی شان میں "بکواس" کرتے رہے عصمت کے الفاظ ہیں (جنت دوزخ کو قصر مھر یعنی نقویات کہتے، ٹیک نہیں تھے، بڑے جھوٹے تھے، بھوں کو دکھ دیتے، خود سو کھتے تھے مگر بچے کا شوخ ہیروان کا تنہائی جسم باہر ادا تھا۔ دنیا میں بڑے دکھ جھیلے۔ مگر سدا مسکراتے رہے۔ ان کا فن حقیقت کی عکاسی کرتا تھا۔ ایک انسان من و عن میراث کی زبانی سن کر لکھا۔ غرض ان کی زندگی کا ہر پہلو اس خاکے میں جھلک دکھاتا ہے۔ ذہن قاری کو یہ احساس ہر ہر فقرے پر ہوتا ہے کہ عظیم بیگ صاحب حیثیت انسان مشکل سے ہی اچھے کہے جاسکتے ہیں۔ وہ نظریاتی اور عملی دونوں طور پر فخر کی ہر قدر کی دسولے غم جھیل کر مکرانے کے نفی کرتے، منفیانہ اقدار کو سراہتے اور ان پر عمل کرتے۔ طرح طرح کے نفسیاتی امراض کی آماجگاہ تھے۔ معلوم نہیں وہ ایسے تھے یا نہیں، اس خاکے سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے اس کے باوجود عصمت کا نقطہ نظر عدد دانہ ہے اور انہوں نے جہانی کی ہر برائی کو کچھ یوں پیش کیا ہے کہ وہ دلکش لگنے لگتی ہے۔ عظیم صاحب کی حالت قابل رحم نظر آنے لگتی ہے اور ان کی ہمتیاں کچھ ایسی نہیں کھٹکتیں۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر کسی شخص کی ہر کمزوری کو یوں ریشی ظانوں میں لپیٹ کر پیش کیا جائے تو اس سے فن کی نو شاید خدمت ہو جائے مگر انسانیت کے چہرے پر تو سا لکھ پیر جاتی ہے۔ میں نے بار بار اس خاکے کو پڑھا اور عظیم بیگ صاحب کی تمام منفیانہ کارروائیوں، حتیٰ کہ آخری دنوں میں گھردلوں کو لڑائے بھڑائے اور اس پر خوش ہونے کی صرف ایک وجہ جو اس کا سرور لگا سکا۔ اود وہ یہ کہ وہ کمزور جسم لے کر پیدا ہوئے۔ لیکن اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ اگر فطرت کسی شخص کو جہانی صحت اور حسن صورت کی دولت دینے میں قیاحی سے کام نہ لے تو وہ خیر کی ہر قدر کا متکر ہو جائے اور نیکی کے تمام اصولوں سے بجا دت کرے عظیم بیگ کو کمزور صحت کے علاوہ زندگی میں باقی جتنی بھی تکالیف نہ تھیں، یعنی اس خاکے میں بیان شدہ تکالیف، وہ سب ان کی اپنی پیدا کردہ تھیں۔ مذہبی معاملات میں چھیڑ چھاڑ جس کا انتہائی مظاہرہ سوزھتے یک جہاں کتاب "امہات الامۃ" کی دوبارہ اشاعت کی صورت میں ہوا اور جس کا ذکر عصمت صاحبہ نے نہیں کیا۔ کیونکہ اس واقعہ میں آمل مجھے مار کی گونج سنائی دیتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسروں کو اذیت دینے کا رجحان جس کی شدید ترین صورت انہوں نے مرنے سے پہلے پیش کی، یہ سب ان کے اپنے ہی کارنامے تھے۔ ان کے اپنے ہی کارناموں کا یہ اثر تھا کہ وہ بستر مرگ پر پڑے تھے اور سب گھروالے ان سے نفرت کر کے دور بھاگتے تھے، ماں کہتی تھی میں نے سانپ جیا۔ اور عصمت مٹا

ہیں ہو کر نہیں، انسان ہو کر کہتی ہیں کہ وہ چاہتی تھیں یہ جلد رچکیں اور وہ اس کیفیت کو پہنچے کہ چوٹے اُن کے زخم بدن کو کاٹ کھائے جا رہے تھے مگر پھر بھی وہ دل دکھانے سے نہ چوکتے تھے ان ساری اپنی خریدی ہوئی مصیبتوں کے باوجود اگر فطرت سے ناراض ہوں یا عصمت صاحبہ اُمّیں قابلِ رحم کہیں تو بڑے تعجب کی بات ہے۔ انہوں نے خود بھی اپنے بھائی کے لئے دوزخ کی دعا مانگی۔ اس میں مذہب کا تو خیر خاصا مذاق اُٹاتا ہے لیکن پھر بھی بھائی سے بہن کی حقیقی محبت کا تو اندازہ ہو ہی جاتا ہے۔ انصاف یہ ہے کہ "دوزخی" کا خاکہ اعلیٰ فن کا نمونہ نہیں ہے۔ ایک شخص کی خصوصیات ایسی بیان کرنا کہ اُن کا مجموعہ متیار انسانیت سے فروتر ہو اور پھر ان کو اس انداز میں بیان کرنا کہ وہ محبوب لگنے لگے، فنی دیانت کے تو حسبِ حال نہیں۔ اگر غیب لکھنے جوں تو عیب بنا کر ہی لکھنے چاہئیں۔

یہ صبح ہے کہ اس میں افسانے سے زیادہ دلچسپی ہے۔ لکھنے والے کی نگاہ بڑی دودرس ہے، عیوب کا بیان بلا تکلف ہے بلکہ ایک عہد ہے، اندازِ بیان بڑا دلکش ہے۔ لیکن خاکے کا مقصد تو یہ ہے کہ جو شخص جیسا کچھ ہے ویسا کچھ ہمارے سامنے آجائے۔ اور ایسا یہاں نہیں ہے۔ یہاں تو خاکہ نگار نے بن اسطورہ کہنے کی زبردست کوشش کی ہے کہ یہ شخص قابلِ رحم ہے اور قابلِ محبت بھی۔ اور جہاں اس کی طبیعت کے مزاج کا حال لکھا ہے، ایک ایک فقرے میں یہ سنوارش کی ہے کہ اسے عظیم انسان سمجھو، وہ دوزخ میں بھی مسکرائے گا۔ خاکہ نگار جلد دنگا ہوں سے عیوب کو دیکھتا ہے، مگر جلد ہی ایسی تونہ ہو کہ شخصیت کا تاثر ہی معکوس ہو جائے اس خاکہ میں یہی ہے اور اس پر سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں درپردہ انسانیت کے منافی اقدار کی تحسین کی گئی ہے۔

"نئے ادب کے معمار" کے سلسلے میں نصرت کا لکھا ہوا دوسرا خاکہ اسرار الحق مجاز سے متعلق ہے۔ اس کے نصفِ اول میں تو کاغذ کی لڑکیوں میں مجاز کی تصنیف "آہنگ" کی مقبولیت کا حال درج ہے۔ نصفِ آخر میں کچھ تو اس کی شاعری کے پس منظر کی طرف مبہم سے اشارے ہیں یعنی اس کی ناکام محبت وغیرہ آخر میں دو تین صفحوں میں مجاز سے اپنی تین ملاقاتوں کا حال لکھا ہے۔ یہ خاکہ نہیں محض مجاز سے متعلق ایک جذباتی مضمون ہے جس میں اس کی مقبولیت اور اس کی شاعری کے پس منظر کے علاوہ ایک آدھ بات اس کی زندگی کی بھی آگئی ہے۔ علی سردار جعفری نے مخدوم محی الدین کا خاکہ دسمبر ۱۹۶۶ء میں لکھا تھا جو اس سلسلے میں شائع ہوا۔ انہوں نے زیادہ تر ہندوستان میں اشتراکی تحریک کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیا ہے۔ کچھ غیر ملکی اشتراکی سرگرمیوں کا ذکر کیا ہے، مخدوم کی بھی انہیں خدمات کا ذکر کیا ہے جو اشتراکیت سے متعلق ہیں۔ حیدرآباد میں اُن کی ہر روز غزنی اور اُس کی بعض نظموں کی معاشرتی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے، مخدوم کی شاعری کی بڑائی کے گیت ہیں، اُس کی شخصی عظمت کی مدح سرائی ہے، اس کی سرگرمیوں کا قصہ ہے مگر شخصیت یا خاکہ؟ عذر

برخیزد کہیں کہ ہے، نہیں ہے

کیلی اعلیٰ نے ساحر لدھیانوی کی زندگی کے اظہار کے داستان لکھ کر اُس کی افسردگی کی تصویر کھینچی ہے اور اس کی شاعری پر اس کا اظہار کیا ہے۔ شخصیت اور شاعری کو آئینہ یکدگر تھمایا ہے مگر یا تو ایسا ہے کہ ساحر کی زندگی کا ایک ہی رخ ہے یا کیلی اعلیٰ دوسرے رخ دکھانے سے قاصر ہے ہیں۔ بہر کیف تصویر میں فقط ساحر کی ناکام تمناؤں اور مزدور محبت کے سوا دوسرا کوئی رنگ نہیں بھرا گیا۔ اُن کی قسمت کے مزید نظموں کی لے سستانی دیتی ہے جو شخصیت اور شاعری کے نور و ظل میں کم ہوتی، ڈوبتی اور گم جاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہی کیفی صاحب کا مضمون ہے۔ دل فریب مگر تشنہ۔

ساحر لدھیانوی نے دیوندر ستھیارتھی سے اپنی چند ملاقاتوں کا حال اس طرح بیان کیا ہے کہ اُن سے ستھیارتھی کی پوری زندگی روشنی میں آجاتی ہے۔ ستھیارتھی کی زندگی بھر کی قربانی، بستی بستی، نگری نگری، گھوم کر ہندوستان کی تمام زبانوں کے گیت جمع کرنے کے لئے جس استقلال، پامردی اور ایثار کی ضرورت تھی، اُس کا پورا ثبوت انہوں نے دیا۔ ساحر نے اُن کے مزاج، اُن کی اندازِ طبع اور اُن کے جذبات و

احساسات کا جائزہ لیا ہے اور چند مختصر صفحات میں نفسیاتی تجزیہ کامیابی سے کیا ہے۔ ستیا رنگی نے ساری عمر دیہاتوں کی خاک جھانسنے میں صرف کی تو اب شہر کی مطلقاً زندگی میں پُر تکلف دھوڑوں میں غرق نہیں کر جاتے ہیں۔ لوگ ان کی سنیا سیوں کی سی شکل دیکھ کر ادب سے ملتے ہیں۔ تو وہ افسوس کرتے ہیں اور بے تکلفی کی فضا چاہتے ہیں۔ لڑکیاں ان سے ملتے وقت شریانی نہیں اور انہیں شفیق باب سمجھتی ہیں، وہ کچھ اور بات چاہتے ہیں۔ اسی غرض سے انہوں نے بالوں سے نجات بھی حاصل کی مگر یہ تجربہ ناکام رہا۔ جس کا ثبوت اس شاعر والا نکتہ ہے جو ساتر نے سنایا۔ چنانچہ ستیا رتھی نے پھر کیس بڑھائے۔ ساتر کی زبان سست رو ہے اور وہیں ڈھالی۔ خاکے کو ادنیٰ رنگ کی کوشش کی ہے مگر خاکے میں وہ محرک اگلی فضا نہیں جس کی ستیا رتھی کی شخصیت مقتضی تھی۔

عصمت چغتائی کا خاکہ منٹو نے لکھا ہے اس خاکے کا الگ سے جائزہ لینے کی بجائے بہتر ہوگا کہ منٹو کے فن خاکہ نگاری پر یہ حیثیت مجموعی تنقیدی نظر ڈالی جائے۔

جون ۱۹۵۷ء میں سعادت حسن منٹو کی کتاب گنجے فرشتے شائع ہوئی جس میں خاکہ نگاری کے تمام مروجہ اصولوں سے الگ اپنی ایک تنہا راہ نکالی۔ اُس نے خاکے کو بھی ایک کرداری افسانے کی طرز پر لکھا، وہی اسلوب، وہی کہانی کہنے کی سی طرز، ویسے ہی مکالمے اور اسی طور کی ترتیب واقعات، ان خاکوں کی نمایاں ترین خصوصیت افسانے کا سنجس SUSPENSE ہے۔ اول تو شخصیتوں کا انتخاب ہی ایسا ہے کہ ان کی نجی زندگیوں کے متعلق ایک خاص نوعیت کا تجسس طبعیوں میں پایا جاتا ہے، جو عام ادباء شعراء کے متعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً قائد اعظم، قلمی، اکیڈ اور اکیڈریس، آغا حشر، عصمت چغتائی وغیرہ، ان سب کی ایک خاص نوعیت کی شہرت کے باعث ان کی باقی زندگی جاننے کی خواہش عام طور پر پائی جاتی ہے۔ پھر منٹو نے اُن کے متعلق اپنی معلومات کو جس طرح خاکے میں استعمال کیا ہے اُس سے جاسوسی کہانیوں کی طرز کا تجسس اور کھوج کا جذبہ قاری کے دل و دماغ میں پیدا ہوتا ہے۔ خاکوں کا آغاز ہی تجسس آمیز بات سے ہوتا۔ مثلاً قائد اعظم سے خاکہ میں آزاد ڈائیونگ نہیں جاتا اور قائد اعظم کے ”ضرورت ڈائیونر“ کے اشتهار دینے پر ڈائیونگ کے انٹرویو میں امیدوات بن کر فقط انہیں دیکھنے کے لئے پہنچ جاتا ہے۔ تجسس ہر لمحہ بڑھتا جاتا ہے اور وہاں پہنچ کر شدت اختیار کر لیتا ہے جہاں اس انٹروی ڈائیونگ کو قائد اعظم قحب کر لیتے ہیں۔ اسی طرح عصمت کا حال کسی صاحب کے اس استفسار کے ذکر سے ہوتا ہے کہ عصمت نے آپ سے شادی کیوں نہ کی اور لوگ عصمت سے پوچھتے ہیں آپ نے منٹو سے شادی کیوں نہ کی۔ ان دو طپ سولات سے کہانی شروع ہوتی ہے۔ ٹرس کے حال میں اُن کی بیوی اور سایوں کا ٹرس کو نام بدلنے بغیر ٹیلی فون کیا کرنا اور ہاتھ گھربانا۔ پری چہرہ نسیم بانو کے متعلق معلومات قلم روک کر تباہ وغیرہ یہ سب امور ہی تجسس کا جہم دینے والے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر شخصیت سے واقفیت پیدا کرنے میں منٹو کو تجسس آمیز واقعات پیش آنے لگے۔ ایسے چھوٹے موٹے تجسس تو ہر شخص کو جانتے کے دوران پیدا ہوتے رہتے ہیں لیکن انہوں نے اپنی افتاد طبع اور خاص مزاج کے تحت انتخاب ہی ایسے واقعات کا کیا ہے جس کا نتیجہ تجسس ہے۔ وہ ان تمام شخصیتوں کی زندگیوں سے چپن چپن کر ڈرائائی موقعوں DRAMATIC SITUATIONS کو خاکوں میں بجاتے ہیں۔

ان کے خاکوں کی ایک اور خصوصیت تجربہ ہے، وہ ہر شخصیت کے گرد ایک بلاکسا تجربہ کا ہال بن دیتا جاتے ہیں۔ مثلاً قائد اعظم کے خاکے میں آزاد کے عمل اور رد عمل کا تجربہ، آغا حشر کے سلسلے میں فضلہ کھار کا بار بار ذکر اور بار بار اس کا یہ فقرہ دہرانا کہ ”بڑھاپے کا عشق بڑا قاتل ہوتا ہے“۔ ایک محل میں مختار سلیم کا پراسرار طور پر آنا اور حشر کی محفل کے سامنے سے گزر کر چلے جانا۔ آخر تیرانی کے مضمون میں شیراز ہوٹل میں جہاں اختر کچہ دونوں کے لئے ٹھہرے ہوئے تھے، اُن کی عدم موجودگی میں ایک برقہ پوش خاتون کا تانگے پر آکر آخر سے بارے میں پوچھنا اور پھر اپنا نام تباہے بغیر چلے جانا اور پھر ایک دوبار آنا۔ میراجی کی پراسرار شخصیت کی نقاب کشائی ذکر نالکھ اور زیادہ پراسرار بن دینا



ڈیسا کی آئندہ نئی کے ذکر سے حیرت پیدا کرنا وغیرہ، یہ سب چیزیں ان کے افسانوی خاکوں کو نیم رومانی، نیم جاسوسی اور اس لئے بے حد دلچسپ بنادیتی ہیں۔

منٹو کے یہاں شخصیت کا مجموعی تاثر شروع ہی میں نظر آجاتا ہے۔ بعد کے بیانات اور واقعات و مکالمات سے اس تاثر کی کیفیت بدلتی نہیں بلکہ وہی شروع کی کیفیت زیادہ شدید ہوتی چلی جاتی ہے۔ قائد اعظم شروع کی چند سطروں میں باوقار آہن مزاج اور متین نظر آتے ہیں اور آخر تک یہی تاثر برقرار رہتا ہے۔ البتہ بلکہ تیز تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ آخر تاثر شروع میں خود نگار اور کسی کی پروا نہ کرنے والے ایک خاص انداز کی بے تکلفی والے ہیناٹھ قسم کے زوردار آدمی نظر آتے ہیں۔ قصے کے انجام تک یہی اثر چلتا ہے۔ نرگس کا گریلوپن نیم بانو کی اور اس شخصیت، ڈیسا کی عبادت وغیرہ یہ سارے تاثر منٹو شروع ہی میں پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے خاکہ مزاج کے اعتبار سے افسانے کے قریب تو آ جاتا ہے۔ مگر موضوع خاکہ کی ذات کے سارے زادے نوکیلے ہو کر آف سیٹ کے حرکت کی طرح واضح نہیں ہوتے۔ ایک سو حندی، ایک سو اس اور کچھ دھواں دھواں سی فضا رہتی ہے۔ فضا سے یاد آئے کہ منٹو کے ہر خاکے میں ایک خاص فضا ملتی ہے۔ قائد اعظم کے یہاں تو رومانی اور سخت گیری کی فضا ہے، حشر کے یہاں ہیناٹھ کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ آخر کے یہاں فرزانگی و دیوانگی کی مشترکہ سرحد ہے۔ نرگس کے یہاں اعتماد، لاڈ، تکلف ادب کی فضا کی وجہ سے چھاؤں ہے۔ نیم کے یہاں زور زور دادی۔ یہ فضا اور شخصیتوں کا مجموعی تاثر اور اس کے دوسرے اچھے خاکہ نگاروں کے یہاں نہیں ملتا۔ فرحت سبیل الحق رشید احمد صدیقی اور شاہد احمد دہلوی کے خاکوں میں تاثر خاکے کے اختتام پر مکمل ہو جاتا ہے اور فضا ان محضوں میں بالکل ناپید ہے۔ فصاحت کے 'دونٹو' میں فضا پیدا کرنے کی ایک ناقص سی کوشش ہے۔

خاکے کے مرتبہ اصولوں میں سے منٹو نے صرف شکل و شباهت ہی کو قابل التفات سمجھا ہے اور بعض لوگوں کے چیلنے انھوں نے لکھے ہیں۔ منٹو کا یہ منفرد انداز خاکہ نگاری کی تاریخ میں بہت قابل قدر اضافہ ہے۔ مگر قیاس یہ ہے کہ اس تکنیک کو صرف مشاہیر کے خاکوں میں برتنا جاسکتا ہے۔ کیونکہ قاری کی دلچسپی کے لئے تجسس کی تخلیق غیر معروف اور عام لوگوں کے حالات بیان کرتے وقت کارآمد ثابت نہ ہو سکے گی۔ کیونکہ اس صورت میں خاکے اور کرداری افسانے میں کیا فرق ہے گا SUSPENSE کا دھڑا دھڑا مقصد قطعہ میں دلچسپی پیدا کرنا ہے اور اگر دلچسپی پیدا کرنے کا اس سے کوئی بہتر ذریعہ ہاتھ آسکے تو وہ فن کے نزدیک زیادہ متحسن ہے۔

گنجے فرشتے کی اشاعت کے تین سال بعد منٹو کی دوسری کتاب دس خاکوں پر مشتمل معتبر ۱۹۵۵ء میں لاڈل اسپیکر کے نام سے شائع ہوئی۔ بنیادی طور پر تو اس میں بھی خاکے کی تکنیک ہی ہے جو گنجے فرشتے میں ہے۔ لیکن یہ خاکے ان سے کسی حد تک مختلف بھی ہیں مثلاً یہ دیبا مکتل افسانوی مزاج نہیں رکھتے۔ بعض خاکے عام مرتبہ اصولوں کے مطابق ہیں۔ مثلاً دیوان سنگھ منٹو اور چراغ حسن حسرت کے خاکے۔ نور جہاں کے خاکے میں نور جہاں کا ذکر تو برائے نام ہی ہے باقی اس سے کسی نہ کسی طرح تعلق رکھنے والے واقعات اور چند غیر متعلق واقعات درج ہیں۔ ڈرامائی موقعوں کو چن چن کر اس میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ ان میں سب سے کامیاب سستاہ کا خاکہ ہے۔ اگرچہ شاہد کی شخصیت کا صرف ایک پہلو باقی پہلوؤں پر چھایا ہوا ہے یعنی جہاں بھر کے مردوں کو مرپ کر جلنے کا ہوکا۔ لیکن فن کار نے اس کو پیش یوں کیلئے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی زندگی پر بھی پہلو زیادہ محیط ہوگا۔ چراغ حسن حسرت پر ایک مضمون ہے جو منٹو نے ایک مضمون میں پڑھا اور حسرت نے سنا وہاں جو رد عمل ہوا اور جو جو حالات پیش آئے ان سے حسرت کی نفسیات کی چند مزید گریں نکل گئیں۔ اور چونکہ منٹو پہلے ان گزروں سے واقف نہ تھے، لہذا انھیں بھی مضمون کے تحت سے طور پر لکھ دیا۔ کیونکہ ایک ماہر فن کار کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے موضوع خاکہ کو پہلے خود اچھی طرح سمجھے پھر قارئین کو سمجھائے کہ وہ کیا ہے؟ اس لئے یہ بھی ضروری سمجھا گیا ہے کہ جس شخص سے خاصی طویل ملاقات نہ رہی ہو اور جس سے مدت کی شخصی واقفیت نہ ہو، اس پر اس فن میں قلم نہ اٹھانا ہی بہتر ہے۔ منٹو اس معاملے میں اردو کے محتاط خاکہ نگاروں میں آتے ہیں۔ مضمون

بجز شخصی واقفیت کے داستان طرازی نہیں کی۔ ان کے کل مائیں خاکوں میں صرف ایک خاکہ قائد اعظم کا ہے جن سے وہ ذاتی روابط نہ رکھتے تھے لیکن وہاں بھی فنی چابکدستی نے بیان میں کمزوری کا احساس نہیں پیدا ہوتے دیا۔

منٹو نے خاکے کے فن کو انسانی تکنیک، سس ٹیس، فضا، شخصیت کا مجموعی تاثر ابتدا میں، محبوب و محاسن کا بے لاگ بیان اور کافی حد تک سائنسی فنک نقطہ نظر دیا ہے۔

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی مختصر سی کتاب ”ملک ادیب کے شہزادے“ شائع ہوئی۔ اس میں ۴۴ شاعروں کے متعلق دو دو تین تین صفحے کے مضامین ہیں۔ دیباچے میں انھوں نے کتاب کا مقصد ظاہر کیا ہے کہ شاعر کے چہرے کے خدو خال، حرکات و سکنات اور صورت و سیرت وغیرہ کو مد نظر رکھ کر اس کی نفسیات کا تجزیہ کیا جائے اور اس تجزیے کی روشنی میں اس کے کلام پر تنقید کی جائے۔ اس سلسلے میں انھوں نے شاعر سے مرثیہ پہلی ملاقات اور اس کے تاثرات کو قابل اعتناء سمجھا ہے۔ ان توضیحات کے بعد لکھتے ہیں: ”یہ کتاب نہ تو اس انداز پر لکھی گئی ہے جو شوکت تھانوی کی شش من کا ہے۔ نہ اس کی بنیاد میں صرف خاکے ہیں اور نہ محض سراپا نگاری۔ نہ جذبات نگاری بلکہ ان سب سے امتزاج کا ایک نمونہ ہے جس کا مقصد صرف تنقید ہے۔ جس سے شاعر بہ حیثیت فن کار داستان کے ذرا واضح طور پر سامنے آسکے“ اس نقطہ نظر کے سامنے آجانے کے بعد یہ ضرورت تو باقی نہیں رہ جاتی کہ خاکہ نگاری کی بحث میں اس کا بھی تفصیلی جائزہ لیا جائے۔ لیکن چند باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ ڈاکٹر صاحب قریب قریب ہر ایک کی شاعری کو ان کی شکل و صورت، حرکات و سکنات اور انداز گفتگو کی روشنی میں پرکھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ دور گئے تو گفتگو کے مدعاں شاعر نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے، ان کا جائزہ لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ طرز مطالعہ تعارض سے خالی نہیں اور کئی غلط فہمیاں پھیلانے کا موجب بن سکتی ہے۔ پھر جس انداز میں انھوں نے تاثر قائم کئے اور نتائج نکلے ہیں وہ زیادہ قابل اعتماد نہیں سمجھے جاسکتے اور شخصیت کے مطالعہ کا یہ انداز زیادہ غلطی اور بلند پایہ نہیں ہے بعض جگہ تو تعجب ہوتا ہے کہ یہ نتیجہ کیوں نہ نکلا۔ مثلاً احسان دانش پہلی ملاقات میں کھل کر بات نہ کرتے تھے۔ لہذا وہ کھل کر اپنا نظریہ شاعری میں بھی پیش نہ کر سکیں گے۔ ساحر کا قد اور پنچا تھا اس لئے ان کی شہرت بھی اور پنی ہوگی۔ وہ کسی قدر عہدہ تھے اس لئے ان کی شہرت کو بھی جھکا پڑے گا وغیرہ اور بعض باتیں بالکل تفصیل حاصل ہیں۔ جیسے اشقر کو نڈوی نقون کی باتیں کرتے تھے لہذا وہ صوفیانہ شاعری کریں گے۔ ڈاکٹر اعجاز کا مشاہدہ ہر جہتی تو ہے مگر عمیق نہیں۔ اندر میں حالت اس کتاب کا نفسیاتی مطالعہ زیادہ بالغ نظر اور زیادہ غلطی نہیں ہے۔ البتہ یہ ہے کہ اس سے خیال پیدا ہوتا ہے کہ خاکہ نگاری میں تعلیم اور حرکات و سکنات، آواز اور طرز گفتگو وغیرہ کا رشتہ ایک مخصوص حد تک فن کار کی تخلیقات سے ملایا جاسکتا ہے۔ مگر اس سے بڑی احتیاط اور نفسیات کا عالم ہونے کی ضرورت ہے۔ جب کہ اعجاز حسین صاحب نے نفسیات سے زیادہ شغف نہ ہونے کا اظہار خود کر دیا ہے۔

اس کے بعد جنوری ۱۹۵۹ء میں رسالہ نقوش لاہور کا شخصیات نمبر نکلا۔ اس میں ۸۲ بلند پایہ ادیبوں اور شاعروں کے خاکے ان کے قریبی احباب سے لکھوا کر شامل کئے گئے ہیں۔ چار مضمون لاہور، دلی، الگھنڈ اور حیدر آباد کی ادبی شخصیتوں کے مختصر حباب نمبرے پر مشتمل ہیں اس نمبر کا مقصد تو ان مشاہیر کی زندگی سے متعلق براہ راست مشاہدے کی معلومات اور قریبی لوگوں کی واقفیت پر مبنی حقائق و واقعات کا جمع کرنا تھا۔ یعنی مقصد خالصتہً وہی تھا جو خاکے کا ہوتا ہے لیکن اس رسالے کے نفع سے کچھ کم مضمون تو نیم سوانحیہ ہے اور خاکے سے کسی قدر دور چار پانچ مضمون شہلی، آزاد، شرر، سید سلیمان ندوی وغیرہ سے متعلق تو بالکل مختصر سوانح ہیں۔ اور باقی سب خاکے۔ اولاً بطور دونوں نمبروں کو چھوڑ کر صرف صحیح خاکوں کا جائزہ لیں تو احساس ہوتا ہے کہ بیشتر خاکہ نگاروں نے جدید اصولوں کو زیادہ پیش نظر نہیں رکھا۔ مضمونوں کی زیادہ تعداد خالص تعارفی انداز رکھتی ہے۔ انھوں نے مصنف کی حقیقی جاگتی بولتی چلتی شخصیت ہمارے سامنے پیش کرنے کی بجائے بیانیہ انداز میں ان کا تعارف کر دیا ہے۔ یعنی وہ ایسے ہیں اور ویسے ہیں اور ان چیزوں کو پسند کرتے ہیں اور ان کو نا پسند۔ ان کی عادات و اطوار مزاج وغیرہ

کے متعلق فقط اپنا بیان دے دیا ہے۔ یہ مضمون اس انداز میں لکھے گئے ہیں کہ اگر ایک صمدی اور بھی کوئی شخص خشک سوانح عربوں پر بنیاد رکھے۔ مضمون لکھنا چاہے تو ایسا مضمون لکھ سکتا ہے۔ ان میں ذاتی مشاہدے، شخصی رد اہلاد زندگی کو قریب سے دیکھنے والے مسخر کی سی کوئی بات نظر نہیں آتی۔ اس قسم کے قاری مضامین میں اقبال، قرۃ العین، فرحت اللہ بیگ، نسیم سلیم جتواری، ناکر صاحب، مرزا محمد سعید علی زور، اثر کلمی وغیرہ کے متعلق لکھے گئے مضامین نمایاں ہیں، بعض حضرات نے اپنے موضوع کی فقط اس حیثیت کو پیش نظر رکھا ہے اور اس کی علمیت کے مختلف پہلوئے نقاب کئے ہیں۔ اور کسی نے فقط ان کے کارناموں پر تنقیدی یا محض توصیفی نظر ڈال لی ہے۔ مثلاً ابو الکلام آزاد داتا ترمذی، خواجہ حسن نظامی وغیرہ کے خاکے۔ محسوس یوں ہوتا ہے کہ ایڈیٹر کے خط سے یہ لوگ صحیح طور پر یہ اندازہ ہی نہیں لگا سیکے کہ کیسی شخصیت کے متعلق کیا لکھنا ہے۔ غالباً خاکہ نگاری کی غایت سے لاعلمی کا یہ نتیجہ ہوا کہ بہر کیف فنی اعتبار سے اور خود نقوش کے اس مہر لکھنے کے مقصد کے اعتبار سے نقوش کے نصیب سے زیادہ مضامین سے مایوسی ہوتی ہے۔ کامیاب مضامین میں جہاں تک میرا خیال ہے سب سے عمدہ مضمون فراق گورکھ پوری کے متعلق لکھا گیا ہے۔ جو محقق حسین صاحب کا ہے۔ انھوں نے خاکے کو ایک نیم رومانی، نیم المیہ انسانے کے قریب پہنچا دیا ہے۔ رومان پرور فضا، شعریت کا گنجینہ زبان اور اس نفوس کی سی موسیقیت اس خاکے کو حسن کا پیکر بنا دیتے ہیں، آغاز بیان غیر معمولی طور پر دل فریب ہے لیکن کہیں بھی یہ مقصود بالذات بن کر نہیں رہ گیا۔ مقصود ہر جگہ فراق کو دیکھنا دکھانا ہے۔ اور اس میں فراق کی زندگی کے کم و بیش تمام پہلو آ گئے ہیں۔ اور ہر پہلو کے تذکرے کو اتنی ہی جگہ دی گئی ہے۔ جتنی غالباً فراق صاحب کی زندگی میں ہوگی اس خاکے کا بڑا حسن یہ ہے کہ اس میں فراق صاحب کی پرسوز شخصیت کو پیش کرنے کے لئے اور موت اور زندگی کے اس مجسم رچاؤ کا مکمل نقش دکھانے کے لئے ان کے قابل ترین جو انفرگ شاگرد اثرن علی کو جو ایک حادثے میں مرے تھے اس خاکے کا کینوس بنایا گیا ہے۔ اور اس کا ذکر کرنے کے بہانے فراق صاحب کی شخصیت کو اُبھار لیا ہے، ان کی دکھ بھری زندگی، ان کے نرپ کو سکون بنا دینے کا انداز، ان کی ذات کی موسیقیت اور نغمی، ان کا شخصی حسن و جمال، ان کی خود نگری، ان کی خوبیاں، ان کی کوتاہیاں، پسند، ناپسند، مزاج، میلان طبع، الغرض ہر شے اس آئینہ خانے میں جھلکتی ہے۔ عام قاری ممکن ہے یہاں یہ محسوس کرے کہ فراق صاحب کے اس خاکے پر ان کے علمی پہلو کا پر تو زیادہ گہرا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی زندگی میں بھی شاعری اور علم کا دخل دیگر دلچسپیوں سے زیادہ ہے۔ اس لئے کہ وہ ایسے زیادہ علمی آدمی نہیں ہیں۔ بلاشبہ یہ خاکہ امداد کے معیاری خاکوں میں نمایاں مقام رکھتا ہے لیکن خود فراق صاحب نے جو خاکہ جنوں صاحب کے متعلق لکھا ہے اس میں جنوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی اپنی شخصیت کچھ زیادہ ابھرتی ہے، اسی رسالے میں ”منٹو ماموں“ عنوان کا مضمون جو حامد جلال نے لکھا ہے بطور خاص قابل ذکر ہے۔ اس کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خاکہ نگار کو اپنے ماموں سے بھی زیادہ فنی خلوص سے محبت ہے۔ منٹو کو جیسا حامد صاحب نے پایا ہمیں بھی دکھایا۔ مگر ان کی نگاہ کی جذباتی عینک اپنے ماموں کو بہت خوبصورت و دلکشیت سے منٹو کی شاہد بازی، صرف نظر ہے۔ تاہم مضمون قابلِ قدر ہے۔

لاہور کوئی، لکھنؤ اور حیدر آباد کی چند تصنیفوں پر جو مضامین ملتے ہیں، ان میں ہر شخصیت کا حال بہت مختصر ہے لیکن انھیں مضمون میں خلافتِ زندہ تصویریں نظر آتی ہیں۔ یہ تصویریں زیادہ پہلو دار نہیں۔ ان میں عادی یا متغیص کارنگ بھی نہیں اور اس طرز کے مضامین خاکہ نگاری کے باب میں بہر حال ایک اضافہ ضرور ہیں۔ اس طرز سے نہ صرف چند حضرات کا حال یکجا آ جاتا ہے بلکہ اگر مصنف کو شش کرے تو ایک دور کی پوری ادبی زندگی سلسلے بہار دیتی نظر آئے ”دلی کا ایک دور“ اور لکھنؤ کا ایک دور“ جو علی الترتیب شاہد احمد دہلوی اور شوکت تھانوی مرحوم کے مضامین ہیں، اس سلسلے میں نقوش کے کامیاب ترین مضامین ہیں، شاہد صاحب کا فن بہت چست ہے اور وہ چہرہ نویسی سے لے کر نفسیاتی تجزیے تک ہر راوی کے زیرِ ک مسافر ہیں، مجنود دہلوی، میر باقر علی داستان کو، خواجہ حسن نظامی



ناصر نذیر فراتی اور ان سب سے بڑھ کر مرزا چاچی اس مضمون کے حسین و جمیل اجزاء ہیں، انہیں مرزا چاچی پر اشرف صوبی دہلوی نے جو میں ایک مفصل مضمون بھی لکھا ہے جو غالباً "نقوش کے اس نمبر کے بعد لکھا گیا۔ اس سے جو تاثر مرزا چاچی کا قائم ہوتا ہے اس کی ایک دھندلی شبیہ یہاں چند سطروں میں رونمائی کرتی ہے

"لکھنؤ کا ایک دور" میں شوکت تھانوی نے اسے صفحہ میں خواجہ عزیز الحسن مجذوب خودی سے ہماری ملاقات کرائی ہے۔

لیکن انہیں نقوش کے شخصیات نمبر کی ایک فروگزاشت کا ذکر کئے بغیر چاہ نہیں کہ اتنی ضخامت کے باوجود اور دو جلدیں ہونے کے باوجود ان میں ایک مضمون بھی "خاکہ نگاری" یا جیسا ایڈیٹر صاحب نے نمبر کا نام رکھا ہے شخصیات نگاری کے فن پر نہیں ملتا۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ کم از کم آٹھ دس مضمون ایسے ہوتے جن میں ایک آدمہ فن خاکہ نگاری، ایک دو اور دو میں خاکہ نگاری کی شہر تار-سرخ اور اگر مناسب ہوتا تو ایک دو مضمون انگریزی زبان میں خاکہ نگاری کے مختصر سے تنقیدی و تاریخی جائزے پر مشتمل ہوتے۔ مگر سب نہیں اور اس کی کمی بہت کھٹکتی ہے، اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایڈیٹر نے خاکہ نگاری کے فن کو زیادہ قابل اعتناء نہیں سمجھا، البتہ جن مقاصد کو یہ فن پورا کرتا ہے ان کے حصول کے لئے مشاہیر کی زندگیوں کا ایک قابل قدر مترق ضرور پیش کر دیا ہے۔

نقوش کے ساتھ ساتھ ایک دوسری کتاب منظر عام پر آئی ہے۔ دسمبر ۱۹۵۵ء میں عبدالمجید سالک نے یاران کہن کے نام سے میں خاکوں کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ دیبلے میں لکھتے ہیں کہ "یہ کتاب آغا شورش کے توائی ڈالنے (؟) کی وجہ سے صرف چند روز میں لکھی گئی ہے۔ اس لئے قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ قلم برداشتہ لکھی جا رہی ہے۔ پہلے چار مضمون مولانا محمد علی شوکت علی، علامہ اقبال اور ابوالکلام توبہ جان انداز تحریر اور حقائق کے بے ربط بیان کی وجہ سے قابل اعتناء نہیں۔ بعد کے مضمونوں میں روانی آگئی ہے۔ مگر سالک صاحب کے خاکوں میں کوئی ایسی بات نہیں جسے منفرد کہا جاسکے۔ اور جس کا بطور خاص ذکر کیا جائے۔ ایک بات یہ ہے کہ انہوں نے خاکے میں ہر نیا واقعہ یا نئی خصوصیت شروع کرنے سے پہلے اس کا عنوان قائم کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر خاکے کا خلاصہ انہیں تین چار عنوانوں سے معلوم کیا جاسکتا ہے۔ عبدالمجید سالک نے اس بات کی کوشش بھی نہیں کی کہ ان یاران کہن کی پوری شخصیت کی دھوپ چھاؤں متنوع واقعات اور ان کے عادات و اطوار و شکل و شمائل وغیرہ کے ذکر سے دکھائی جائے، ان کو جو بات یاد آئی گئی ہے، لکھتے چلے گئے ہیں۔ یا اگر کسی شخصیت سے وابستہ آٹھ دس بڑے دلچسپ واقعات ذہن میں محفوظ ہیں تو سارے کے سارے بغیر کسی انتخاب اور بغیر کسی نئی ترتیب کے لکھ دیتے ہیں۔ اس انتخاب نہ کرنے اور فقط دلچسپ واقعات لکھ دینے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بیان تو خاصا دلچسپ اور پُر نقوش ہو گیا ہے۔ . . . . لیکن پیماری شخصیت کا تافہ کچھ ہو گیا ہے۔ مولانا گرامی کی کیفیت جذب کے آٹھ واقعات لطف لے لے کر لکھے ہیں۔ دلچسپی بہت ہے لیکن جو مجموعی تصویر بنتی ہے وہ ایک خاصے پاضل اور نمونوں کی ہے۔ خاکے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ کسی کی بدحواسی یا عقلمندی، بہادری یا بزدلی، تدبیر یا حماقت اور عظمت یا جہالت وغیرہ کسی ایک صفت کو ظاہر کرنے والے چند واقعات جمع کر دئے جائیں۔ اس کتاب میں اکثر جگہ یہی ہول ہے۔ ہر شخص کسی ایک خصوصیت سے مترام بھر ہوا ہے اور باقی سے عاری، یہاں عجیب و غریب منکر فریڈریش ویلم فیلٹسے کا ایک فقرہ یاد آتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب "بقول زردشت" میں زردشت کی نباتی پہلوئی ہے کہ جب سے میں انسانوں کے درمیان ہوں مجھے کم از کم یہ دکھائی دیا ہے اس کی ایک آنکھ نڈا اور دے، اس کا ایک کان اور تیسرے کی ایک ٹانگ، ایسے لوگ بھی ہیں جن کی ہر چیز نڈا رہے۔ اور ایک چیز یا افراد موجود ہے۔ لوگ۔ جو کچھ نہیں سوائے ایک بڑی آنکھ کے یا ایک بڑے منہ کے یا ایک بڑے پیٹ کے یا کسی اور چیز کے۔ اس کتاب کے انسانوں کا یہی حال ہے۔ اور یہ جیتے جاگتے انسان نہیں بلکہ نیا دہ ترکیبی ایک دھند کے مجسم پیکر نظر آتے ہیں۔ جہاں کہیں چند مضمونوں میں مختلف خصائص کا ذکر آیا بھی ہے تو وہ اجزاء ایک کل کی تشکیں کرنے سے قاصر رہتے ہیں، یعنی مختلف تاثرات ایک مجموعی تاثر کے قالب میں نہیں ڈھل سکتے۔

خاکوں کی ایک دلچسپ کتاب 'اشرف صہبوی دہلوی کی تعینیت' دہلی کی چند عجیب ہستیاں ہے۔ جو چندہ مضامین پر مشتمل ہے۔ سن ستانی کی مظلوم تحریک آزادی کے بعد کے زمانے میں دہلی میں کہیں کہیں جو پرانے لوگ یادگار ماضی رہ گئے تھے، ان کے حالات بیان کئے گئے ہیں۔ یہ مقدمہ پہلی کتاب ہے جو تمام تر غیر معروف لوگوں کے خاکوں پر مشتمل ہے۔ یوں اس کتاب میں چندہ انسانوں کے مرقع ہیں لیکن درحقیقت اس کتاب کے ذریعے اس حد تک تہذیب کے مختلف نقوش کو محفوظ کیا گیا ہے۔ اس زمانے کی معاداری، پاس بدھ، شرافت اور ان کے متوازی بلو اہل، پتنگ بازی، اس کے دامچ، پتنگوں کی تسبیح، پتنگ بازی کے میلے، بیڑ بازی، مرغ بازی، پیرا کی اور پیرا کی میں عجیب و غریب ہنرمندیاں، مختلف پکوانوں میں نئی اختراعیں اور مہارتیں، لباس کی جملہ اقسام، سماجی طبقوں کی تفصیل، اور ان کے احقر، وقار کی درجہ بندی، زبان اردو کے طبقاتی مزاج، شعر و شاعری کی حیثیت، تلمذ معنی کی حد رنگ زندگی، ہنسی چہلیں، ہنر اوروں کے عجیب عجیب نام رکھنا، نئے لفظ ایجاد کرنا۔ چوٹی چوٹی دلچسپیوں میں ملو کرنا، الغرض اس مرحوم تہذیب کے تمام پھول اور کانٹے اس کتاب کے دامن میں محفوظ ہیں۔ موضوعات خاکہ اکثر دہلی کے فنکاروں کے غائبہ ہیں، مٹھو بھٹیلا، گتھی کبابی، ملن نانی، گنجے ہناری والے، میر ٹوٹو، میاں حسنا وغیرہ۔ ان میں نانی اور ٹوٹو کو چھوڑ کر باقی سب کچھ نہ کسی طرح کھلنے پکانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ . . . . . کھانے پکانے کی اختراعیوں کا اس قدر ذکر ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ اس وقت دہلی والے اپنی ساری ذہانتوں کو کھانے پکانے میں صرف کر رہے تھے۔ زندگی کے اعلیٰ مقاصد اس تہذیب میں جاں بہل نظر آتے ہیں۔ اس لئے خود یہ تہذیب ندرت کی حالت میں تھی۔ لغویات کو مقاصد حیات نہایا گیا تھا۔ اور معمولی چیزوں کو غیر معمولی اہمیت دے دی گئی تھی۔ یہ ساری باتیں بڑی تفصیل سے اور بڑی چابکدستی سے خاکوں میں انسانوں کے واسطے بیان کی گئی ہیں۔ اور اس لحاظ سے یہ کتاب اس حد تک متعلق ایک تہذیبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ شخصیتیں اگرچہ سب کی سب بڑی دلچسپ اور دلہنی عجیب و غریب ہیں لیکن مصنف بار بار شخصیت کو چھوڑ کر اس دہلی کی تہذیب اور دوسری ادھر ادھر کی باتیں کرنے لگتا ہے۔ زبان بھی جگہ جگہ بذات خود مقصود بنتی محسوس ہوتی ہے۔ یعنی مصنف تیز طرار فقرے لکھنے کی خاطر غیر متعلقہ باتیں کہنے چلے جاتے ہیں۔ لیکن پھر یہی شخصیتیں زندہ اور چلتی پھرتی ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ اس مقصد کے لئے انھوں نے مکالمے کی تکنیک استعمال کی ہے۔ اکثر مضامین از اول تا آخر چند فقروں کو چھوڑ کر سادے کے سادے مکالمے ہی ہیں۔ ان لوگوں کی بہت کچھ ان کی جاندار گفتگوئیں، ان کی دلچسپ شخصیتیں، ان کے فن، ان کی عادات، الغرض ہر بات دامن کش ہوتی ہے، خواہاں انیس ٹوٹے زاب نوکری کی تلاش میں انگریزوں کو کھینچوں پر جاتے اور دلچسپ مکالمے مہیا کرتے ہیں۔ میر باقر علی داستان گو کی محبوب شخصیت اور ان کی داستان طرازی کامال، مٹھو بھٹیلا، رے کے خستہ پرانے اور غیر خلوص تعزیر داری، گتھی کبابی کے مشہور کباب اور گتھی کی طرح چلتی ہوئی تیز زبان اور زندگی بولی، نیز اصول پرستی، ملن نانی کا انارزی پن اور جادوگری کی ڈینگیں، مرزا چاچی یعنی صاحب عالم مرزا خیر الدین ایک فطیم سلطنت کے بہو کا زندہ ہر شبہ مگر زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی دلچسپی میں ہم تن مشغول، ماضی کا انداز رکھنے والے اور قطع معنی کی سرگرمیاں اب تک نہ چھوڑنے والے، گنجے ہناری والے کی ہناری، میاں حسنا کا ایک ہی چیز سے بسیوں دانوں کا سان تیار کرنا، بابو مشکینا کی دلدلی، چادری اور اس پر طویل تقریروں کی عادت، کوئی کردار ایسا نہیں جو دلچسپیوں کی پوٹ نہ ہو، اشرف صہبوی نے بھی ان لوگوں کی زندگیوں کے وہی زائے ہیں دکھائے ہیں جن سے ہمیں دلچسپی ہو سکتی ہے، کیونکہ ایک غیر معروف شخص کا خاکہ لکھنے کی نین دھیں ہو سکتی ہیں، ایک تو یہ کہ مصنف کو اس سے محبت ہے دوسرے وہ کوئی ایسا غیر معمولی کردار رکھتا ہے کہ دوسروں کے لئے مثال اور قابل تقلید ثابت ہو سکے، اور اس کا ذکر اس کے اوصاف کی وجہ سے کیا جائے، تیسرے اس میں کوئی بات ایسی ہو جو لوگوں کے لئے دلچسپی کا باعث بن سکے، اس کتاب کے عام انسانوں کا ذکر اسی دلچسپی والی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ اور چونکہ ایسا ہے اس لئے مصنف نے ان کی زندگی کے دوسرے گوشوں میں جمائے کی ضرورت نہیں محسوس ہوئی۔ زبان روزمرہ بولی چال کی زبان سے بہت قریب ہے، دہلی بہت زیادہ ہے، فقرے تیز طرار، چست اور برہنہ ہیں، مکالمے برعمل ہیں۔



رفقاریاں اتنی تیز ہے کہ الاماں، دلی کی عوامی زبان کا لفظ ہے۔ مگر بعض جگہ زبان بول چال کے قریب ہونے کے بجائے ہدایت خود بول چال کی زبان بن گئی ہے۔ مکالموں کی حد تک تو اس کا جواز ہے لیکن جہاں مصنف خود واقعہ بیان کرتا ہے وہاں مضمون کا ادبی تفاکر کسی قدر متاثر فرود ہوتا ہے۔ بعد میں روزمرہ کے قریب کی زبان مثلاً اہلحد و دہلوی نے استعمال کی لیکن ان کے یہاں متانت ہر قدر ہوتی ہے۔ مکالموں کو انٹرنل نے اتنی اہمیت دی ہے کہ اکثر و بیشتر تو شخصیت کا چہرہ مکالموں کے آئینے ہی میں نمایاں کیا ہے۔ مثلاً خواجہ انیس، میر باقر علی داستان گو وغیرہ ان کے خاکے بحیثیت مجموعی ایک دلچسپ کہانی معلوم ہوتے ہیں اور یہاں خلک کے اور انسانے کے اجزاء کے بجائے خاکے اور کہانی کے اجزاء باہم پیوست نظر آتے ہیں اور اس وجہ سے وہ خاکے کچھ اور خاکہ نگاری کی پوری تاریخ میں اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں۔ اور دلانسا، نیکو پیٹیا، مطبوعہ فیروز سنز میں خاکوں کے اس مجموعے کو غلطی سے انسانوں کا مجموعہ کہا گیا ہے۔ جو صریح غلط ہے۔ کیونکہ مرزا چاچائی، میر باقر علی داستان گو اور میاں حسناٹ مشہور معروف تاریخی شخصیتیں ہیں۔ اسی طرح دیگر غیر معروف فنکار اگر واقعی وجود نہ رکھتے ہوں تو یہ خیالی خاکے کہلا سکتے ہیں انسانے نہیں۔ کیونکہ انسانے میں پلاٹ لازمی ہے جو یہاں معدوم ہے۔

جولائی ۱۹۶۱ء میں ضیاء الدین احمد برکتی نے عظمت رفتہ کے نام سے ۹۳ شخصیتوں کے مختصر حالات کا مجموعہ شائع کیا۔ اس میں ایسی شخصیتوں کی تحریریں شامل ہیں جو کسی نہ کسی پہلو سے ہندوستان میں خاصی اہمیت کے مالک رہے ہیں، ان میں شاہزاد ادیب ہیں، علماء اور مدد سببی، صحافی اور سیاست دان بھی، سرکاری افسر بھی، الغرض ہر ممتاز شخصیت حیات کے افراد کا اس میں ذکر ہے۔ شروع میں کتاب کے قارئین میں لکھا گیا ہے کہ اس میں بعض بڑی بڑی ہستیاں ہیں جو اپنے زمانے میں منفرد تھیں، ان کی مرثیہ بول سے مرکار رکھا گیا ہے۔ تاکہ موجود اور آنے والی نسلیں اثر پذیر ہوں، یہ سوانح مختصر انداز میں تحریر کئے گئے ہیں۔ یہ مضامین واقعی مختصر سوانح بھی ہیں اور مضمونوں کے تذکرے بھی ضیاء الدین کو حین رفتگان سے ذاتی تعلق رہا یا کچھ ملاقاتیں ہوئیں، ان کی شرافت، نیکی، پاس وضع، حب الوطنی، خدمت خلق، بہادری دہلوی، اور انیاد وغیرہ کے اوصاف ہر جگہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے ہندوستان کے ایک خاص دور کا نقشہ آنکھوں میں بھر جاتا ہے شخصیتوں کا حال ان کی زندگی کی چلتی پھرتی تصویریں پیش کرنے کے اصول کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہے۔ مگر پھر بھی بعض کم اہمیت کے اشخاص پر زیادہ منصفی صرف کئے ہیں اور بعض عظیم الشان ہستیوں پر صرف چند سطریں۔ علامہ نعیمی برکتی کے اسلوب کی متانت ہر شخصیت کے چہرے پر منت کا نقاب ڈال دیتی ہے، مثلاً لٹری، حسن نظامی، ڈپٹی نذیر احمد، بنجور دہلوی، مسرت مدانی وغیرہ کی ظرافت طبعی اسی ہمد سے میں نہیں ہوگی ہر ان کا اسلوب مدح یا از اول تا آخر ایک آہنگ اور کافی حد تک بے رسی ہے ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ وہ نقشہ ستائے نہیں قصص لکھتے ہیں اور اسی لئے زندہ تصویریں پیش کرنے سے قاصر ہیں، نصف سے زیادہ شخصیات میں وہ اپنے ذکر کو جاوے جاوے داخل کر کے مضمون کے لطف کو خراب کر دیتے ہیں مثلاً علامہ محمد مارا ڈیوک پکتال، مسر مروجی نائیدو، رستم زمان گاماں پہلوان وغیرہ۔

۱۹۶۲ء میں خاکوں کا ایک اورتابل قدر مجموعہ شائع ہوا۔ یہ شاہد احمد صاحب دہلوی کا "تخصیص گوہر" ہے جس میں سترہ خاکے شامل ہیں۔ شاہد صاحب کی آواز بڑی واضح انفرادیت رکھتی ہے۔ خصوصاً ان کا اسلوب انہیں دوسرے تمام خاکہ نگاروں سے الگ کر دیتا ہے، ان کا انداز بیان روزمرہ کی بول چال کے قریب ہے۔ واقعات کا بیان براہ راست اور بے تکلف ہے، رفقاریاں بیان بہت تیز اور سبک ہے، فقرات کی روانی آتش کے مصرعوں کے قریب پہنچ جاتی ہے اور محاورہ کا استعمال ہر جگہ محفل ہے۔ اسلوب بحیثیت مجموعی اتنا دلکش ہے کہ خاکہ نگاری کا نظری انداز بیان ہی معلوم ہوتا ہے۔ ان کی زبان بول چال کے قریب تو ہے مگر اشرف صوبی دہلوی کی طرح کبھی عین بول چال کی زبان نہیں بن جاتی۔ ان کے یہاں ایک مادب پارے کی سی متانت اور اس کا وقار ہر غلط برقرار رہتا ہے۔ البتہ بے تکلفی کی ایک خوشگوار فضا ضرور ملتی ہے۔ چہرہ فلیسی کے باب میں کوئی ان کا حریف نہیں ہے۔ دوسروں کے نگئے ہوئے چہرے بڑھ کر آپ دھوکا کھا سکتے ہیں، اس چہرے سے



ملتی چلتی شکل پر اس خاص چہرے کا گمان کر سکتے ہیں مگر شاہد صاحب کا چہرہ اگر کہیں ملے گا تو اسی خاص آدمی کی گردن پر جگر مراد آبادی کے چٹیلے میں، اُن کا چہرہ دیکھیں۔ "کالا گٹھا ہوا رنگ" اس میں سفید سفید کوڑیوں کی طرح چمکتی ہوئی آنکھیں، سر پر اچھے ہوئے پٹے، گول چہرہ، چہرے کے مقابلے میں ناک کسی تلوار جھوٹی اور نہ کسی قدر بڑا، اکثر پان خودی سے منہ اگالداں، دانت شریفے کے برج اور لب کبھی کی دو بوٹیاں، بھروسا کالی دارمی، اٹوٹ ڈنٹیشن کی "سر پر ترکی ٹوپی" برہمیں اچکن، آٹا پاجامہ نیم ساق تک چوڑیاں بڑی ہوئیں، پاؤں میں پٹینٹ کی گرگابی، بایں ہاتھ میں ایک مہیا نہ قدر کا اٹاچی کہیں۔

ایسے ابھرے ابھرے نقوش کی تصویر بنانے کے لئے فرحت اللہ بیگ کم از کم چار صفات سیاہ کر ڈالتے، محمد حسین آزاد آب حیات کا ایک بڑا صفحہ خوبصورت نعروں سے جالتے، ڈاکٹر عدا الحق اتنی جزئیات کا احاطہ ہی نہ کرتے، رشید احمد صدیقی منہ اگالداں اور لب کبھی کی دو بوٹیاں لکھنا پڑتین گھنٹے اور اس نے اصل تصویر کشی سے قاصر رہتے، اور غوث اس چہرے کا مجموعی تاثر پیش کر دیتے، مگر جزئیات بیان نہ کر سکتے، یہ صرنا شاہد صاحب ہیں جنہوں نے اس انداز میں جس جگہ سے رد برد کر لیا۔ شاہد صاحب کی چہرہ نرسی کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کم سے کم الفاظ میں تمام تر جزئیات زندہ و متحرک پیش کر دیتے ہیں۔ غالباً وہ چہرہ نرسی کے فن کا باقاعدہ علم رکھتے ہیں، چہروں کا یہی انداز میرزا نادر علی، محمود دہلوی، حسن میراجی، کیف دہلوی، مرزا محمد سعید، استاد بندو خاں، جمیل جالبی وغیرہ کے خاکوں میں ہے۔

شاہد صاحب کی دوسری بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اشخاص کے عیوب و محاسن بے لاگ بیان کرتے ہیں، بے لاگ کہنے سے مقصد یہ ہے کہ تمام خوبیاں اور برائیاں بلکم و کاست بیان کرتے ہیں اور اس بیان میں وہ نہ خوبوں پر اچھایا بڑا رنگ چڑھاتے ہیں نہ برائیوں پر، وہ شدید صدیقی کی طرح صرنا خوبیاں ہی نہیں دیکھتے۔ نہ وہ علی جواد زیدی کی طرح برائیوں کی وجہ جواز کسی نظری کمزوری میں ڈھونڈنے کے قائل ہیں، وہ صحت چغتائی کی طرح برائیوں کو خوبصورت بنا دینے کی کوشش بھی نہیں کرتے، اُن کا عیوب و محاسن بیان کرنے کا بے لاگ انداز دیا بھی نہیں جو مشوکا ہے۔ یعنی معروضی اسلوب میں بغیر اپنا تاثر دے بلکے چلے جانا۔ وہ عیوب کو عیب کہتے ہیں اور اپنا تاثر صراحت ظاہر کر دیتے ہیں۔ میراجی کا خاکہ انہوں نے کتنی ہمدردی سے لکھا ہے مگر اس کا کمزوریوں پر ایک قابل مزاح کی طرح نہایت بے دلدی سے نشر چلائے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی، عظیم چغتائی، "شلو"، بندو خاں، جوش وغیرہ سب کے ذکر میں یہ انداز قائم ہے۔ عیب جب عیب ہے تو اس میں حسن کی رنگ آمیزی کیسی! شاہد صاحب کا یہی نظر ہے۔ اور خوبی جب خوبی ہے تو کیوں نہ تعریف کی جائے۔ یہ بھی شاہد صاحب کا نظر ہے۔ ان دونوں کا امتزاج کتنے متوازن اندازِ نظر کو جنم دے گا۔

کہیں ایسا نہیں ہوا کہ موضوع خاکہ شخصیت پر دے خاکے پر چھا جائے۔ شاہد صاحب کے ذاتی نظریات، معیارات، غیر دثر تہذیبی اقدار جو انہیں عزیز ہیں اور انسانیت کے دوسرے بلند اصول اُن کے ہاں قدم بہ قدم ملیں گے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کے خاکے رشید صاحب کے خاکوں کی طرح اس پہلو سے "درائے شامی چریزے دگر است" والی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ البتہ چند کوتاہیوں سے اغماض نہیں برتا جاسکتا "جگر صاحب" کا مضمون بالکل مدافیانہ ہو گیا ہے۔ نگار کے جگر نمبر کا جواب معلوم ہوتا ہے۔ اور جوش صاحب کے مضمون میں وہ مخلوب الغضب ہو گئے ہیں۔ یہ دونوں مضامین یکطرفہ ہیں۔ ایک سیلے سے ہاتھ کا ایک اٹے ہاتھ کا۔ یہاں تک تو غیر فنی۔ ایک دوسری بات ہے جو زیادہ کھلتی ہے وہ یہ ہے کہ کسی شخص کے خاکے میں اُس کے علاوہ جتنے لوگوں کا ذکر آیا ہے۔ ایک آدھ تیز فقرہ کہہ کر اس کو تار تار چلے جاتے ہیں۔

"حسرت (چراغ حسن) اپنی عظمت کا رعب سب پر گانٹتے تھے" (مضامین) "اشک (راوند پند ناٹھ) صرف دو ڈرائے لکھتا تھا اور وہ بھی رد و کر۔ پھر بھی ڈھٹائی سے کہتا پھرتا تھا کہ جتنی توڑا مجھے ملتی ہے اُس سے زیادہ کے یہ دو ڈرائے میں نے لکھے ہیں" (مضامین) "راشد (ن م)

”اس سارے نقشے میں تاخیر محمد دین کے چہرے پر جو خباثت کی خوشی تھی، وہ دیکھنے کی چیز تھی (گوصفہ ۲۲)۔ اس کے علاوہ اسی طرح برسیل تذکرہ، ٹیگور، فرائی، ماہر القادری بھی نیکے جلوں کی زد میں آئے ہیں۔ یہ تنقیدی جملے خواہ کتنے ہی مبتنی برحقائق کیوں نہ ہوں، ان کا انداز ادب پارے کے دثار کو نقصان ضرور پہنچاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہ حیثیت مجبوی ”گنجینہ گوہر“ ”گنج ہائے گرانمایہ“ سے بہت دور رہ جاتی ہے۔ گنجینہ گوہر کا سب سے عمدہ خاکہ، محمود دہلوی کا ہے۔

اب تک جتنے خاکہ نگاروں کا ذکر ہوا ہے ان میں سے جنہوں نے شاہیر کے خاکے لکھے ہیں، ان کے لکھنے کا محرک یا تو لفظی خاطر تھا یا کسی کی فرمائش یا ایسی ہی کوئی اور بات، چنانچہ اس محرک کا اثر یہ ہوا کہ دردمان قمریہ، دی شخصیت پیش نظر رہی۔ اس کے بارے میں اپنے جذبات، تاثرات، معلومات کو فطری ترتیب میں لکھتے چلے گئے۔ خاکہ نگاری کے فنی اصول و ضوابط شعوری طور پر پیش نظر نہیں رکھتے تھے۔ علی جوآز زیدی نے سب سے پہلے اس سمت التفات کیا۔ ان کی کتاب ”آپ سے ملے“ اپریل ۱۹۶۶ء میں شائع ہوئی، اس میں تیرہ خاکے ہیں۔ دیباچے میں خاکے کے بعض فنی لوازمات کی طرف اشارہ ہے۔ انہوں نے افراتکے انتخاب میں اس بات کا بھی التزام کیا ہے کہ اس کی عمر پچاس برس سے اوپر ہو چکی ہو تاکہ اس کی شخصیت کو جو رنگ اختیار کرنا ہو کر چکی ہو، کردار کی خوبیوں اور برائیوں کے سلسلے میں بھی ان کا نظریہ متوازن ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”نیکوں کے تذکرے میں بخل زرد وال کے بخل سے بھی بڑا گناہ ہے اور برائیوں کے انہار میں اصرار قوی بہت اہمال کے ضمن سے زیادہ سنگین جرم ہے۔ ایک متوازن مطالعہ کے لئے وقتِ نظر کے ساتھ ساتھ وسعتِ نظر بھی لازمی و لا بدی ہے۔ اور زیدی صاحب نے اس وقتِ نظر کا پورا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے وجہ کیا کہ وہ خود کہتے ہیں، ان شخصیتوں سے ہماری ملاقات کرائی ہے اور ملاقات اس طور پر کہ وہ ان کا مطالعہ کرتے ہیں اور ہم لمحہ بہ لمحہ خود کو ان کے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ مطالعہ کا لفظ میں نے اس لئے کہا ہے کہ جس طرح کسی ادب پارے کا تنقیدی جائزہ لیا جاتا ہے، اسی انداز میں انہوں نے شخصیت کا جائزہ لیا ہے۔ دلچسپ واقعات کا انبار نہیں لگایا۔ اور صاف رعایات، دور رس نفسیاتی تجربہ اور خصوصاً ان کی شخصیت کے حسین خدوخال ایسا ہے۔ زیدی صاحب ہر فرد کی کمزوریوں کو صاف کر دینے اور ہر حال میں محبت کرنے کے قائل ہیں۔ بھگوتی چرن درماہر دت، اسکیمیں بناتے رہتے ہیں، عمل کی نوبت کبھی نہیں آتی، علی عباس حسینی اپنی تخلیقات دوسروں کو دان کر دیتے ہیں۔ اقبال ہسپتال کی شیردانی پان کی پیک سے سر و چرخاں ہوتی ہے۔ ڈاکٹر سید عابد حسین اللہ دیا لہی گائے ہیں وغیرہ۔ مگر وہ طبعی ہیں تو کیا ہم ان سے پناہ کریں۔ زیدی صاحب پھر بھی ان سے پیار کرتے ہیں۔ وہ فن کے تباہے ہوئے خطوط پر شخصیت کی چولیس بٹھاتے چلے جاتے ہیں۔ اور غالب کے شعروں، اس کی خوبصورت ترکیبوں اور لہجے سے مزاج کے ذریعے مضمون میں دلچسپی پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے خاکے قاری کے دل میں شخصیت کے لئے محبت، ہمدردی اور عزت کے جذبات پیدا کر دیتے ہیں۔ اور وہ برائیوں کو کریدتے چلے جانے کے خلاف ہیں۔ یہ اگر جرم ہے تو وہ اقبال ہی جرم ہیں۔ بھگوتی چرن درماہر دت، ایسے ہیں کہ ٹلکی سی ربوگی، کچھ شیخ علی پن، کچھ بحثِ طبعی، اور چنڈے نام سے حنا ان کی شخصیت میں ہیں۔ علی عباس حسینی صلیح کل، متوازن طبیعت، ادبی تخلیقات کے بارے میں لکھ لکھ۔ سید عابد حسین، مگر بڑے ماڈرن ہیں مگر خالص قدیم ہی ہیں۔ وہ اللہ میاں کی گائے تو ہیں مگر چاندیدہ، سنا آئے فتنہوری ایک گھیر دار دیا ہیں جس کا کوئی اور چور نہیں۔ یہ ویسے ادیب ہیں جو اپنی زندگی میں LEGEND بن جاتے ہیں اور اسی انداز میں دھری شخصیتوں کا مطالعہ ہے۔ انہوں نے رشید احمد صدیقی کی طرح مرنے والا تصویر ہی نہیں سجایا بلکہ ان کے علمی و ادبی کارناموں پر بھی اچھی سی نظر ڈالی ہے۔ ان کے خاکے تکنیکی لحاظ سے زیادہ مکمل ہیں مگر اسلوب، ترتیب، واقعات، دلچسپی، شخصیت کے عمیق مطالعے اور خاکے کے جمالیاتی اوصاف کے پیش نظر رشید احمد صدیقی صاحب ان سے مندرجہ آگے ہیں۔

آخر میں چند ایسی کتابوں کا تذکرہ کر دینا بہت ضروری سمجھتا ہوں، جن کی خاکہ نگاری کے سلسلے میں بڑی شہرت ہے۔ لیکن

بنیادی طور پر وہ خاکہ نگاری سے مختلف ہیں۔ ان میں سب سے پہلی کتاب قومانا ابوالکلام آزاد کی عظیم تصنیف ”چیدہ شخصیتیں“ ہے۔ اسے خاکہ نگاری کے ضمن میں نہیں لایا جاسکتا۔ کیونکہ اس میں عظیم انسانوں کی عظمتوں کا ذکر ہے نہ کہ ان کی شخصیتوں کا خاکہ۔ اسی طرح شوکت قادیانی کی ”شیش محل“ میں مزاح نے مختلف مضامین کو خاکے کی صنف سے دور کر دیا ہے اور شخصیت کا اصلی چہرہ اس شوخ آئینہ میں یک نظر آتا ہے۔ رئیس احمد جعفری کی ”دید و شنید“ میں ہر مضمون یا اختصار کی بحیثیت جڑ۔ گیلے یا ان کے PSEUDO POETIC اسلوب بیان کی نذر ہو گیا ہے۔ اسی طرح چراغ حسن حسرت کی ”مردم دیدہ“ غلام احمد فرقانی کی ”نار“ اور حکیم احمد شجاع کی ”خون بہا“ کو بھی میں نے قابل التفات نہیں سمجھا۔ قارئین کو بہر حال احتیاط دلانے کا حق حاصل ہے۔

یہ اردو زبان میں خاکہ نگاری کی مختصر سی تاریخ ہے اور گو اس میں فنی، جمالیاتی، علمی، ادبی اور معلوماتی اعتبار سے بڑا گراں بہا سرمایہ مل جاتا ہے مگر ابھی یہ صنف مزید توجہ کی طلب وار ہے۔ تخلیق کار سے بھی اور تنقید نگاروں سے بھی۔

## درس امک

ادب نے دنیا میں بڑے بڑے کام کئے ہیں۔ ہنستوں کو رولانا اور روتوں کو ہنسا دینا۔ دشمن کو دوست، دوست کو دشمن بنانا اس کا ادنیٰ کرشمہ ہے۔ بگڑی بات کو سنوارنا اور صاف سیدھی بات کا بگاڑ دینا اس کا ایک کھیل ہے۔ ایک ذرا سی بات میں ہزاروں کا سر کٹوا دینا اور لاکھوں کا خون بہا دینا اور ایک کلمہ میں لپشتینی مخالفوں اور جانی دشمنوں میں جھٹ پٹ صلح کر دینا اس کے لئے کوئی بات ہی نہیں۔ وہ تلواروں کا مقابلہ زبان سے اور نیزوں کا مقابلہ قلم سے کرتا ہے اور اپنے زور سے جدھر چاہتا ہے دنیا کو کھینچ لے جاتا ہے۔ لیکن اس میں بھی قسمیں ہیں اور دسبے، نظم ہے، نثر ہے اور ان کی بھی بیسیوں قسمیں۔ اور اس پر اپنی اپنی طبیعت اور اپنا اپنا دماغ۔ لیکن ان سب میں موثر اور کارگر اگر کوئی ہے تو ڈراما ہے جو دنیا کی مختلف حالتوں اور انسان کی مختلف کیفیتوں کو اس خوبی سے دکھاتا ہے کہ نقل میں اصل کا مزہ آ جاتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اصل میں وہ مزہ نہیں آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان بالطبع نقل کرنے اور نقل دیکھنے سے خوش ہوتا ہے۔ مثلاً وہی شے یا بات جو دوزخ دیکھنے یا سننے میں آ جاتی ہے جب ہم کسی تھیٹر میں اس کی نقل ہوتے دیکھتے ہیں تو جتنی وہ اصل کے مطابق ہوتی ہے اسی قدر اس میں لطف آتا ہے۔ غرض رنج و الم، عیش و عشرت، نکبت و اقبال، کمال و زوال سب کی تصویریں سامنے کھینچ جاتی ہیں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت یہ واقعات ہمارے سامنے گزر رہے ہیں۔ جو لوگ ڈراما کرنے والے ہیں ان کی حالت، صورت، بول چال، لباس سب سب ایک عجیب کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ جن باتوں کو ہم اپنی زبان یا صرف قلم اور فصاحت کے زور سے بار بار جتانے چاہتے ہیں وہ سب مرحلے ڈراما کے ایک ایکٹ میں طے ہو جاتے ہیں۔ جہاں انسان کی تمام قوتیں قاصر ہیں وہاں اس کا جلوہ برقی لہر کا کام کرتا ہے۔ عالم، جاہل، بچے، بوڑھے سب پر اس کا اثر جادو کا سا ہوتا ہے۔ نصیحت بہت ناگوار اور تلخ ہوتی ہے۔ لیکن یہاں آکر ایسی شیریں اور پر لطف ہو جاتی ہے کہ اس سے جو بھاگتے تھے وہ خوشی خوشی اس کے سننے کے لئے دوڑے آتے ہیں۔ کوئی داعظ، کوئی نفیج مقرر یا لکچرار اپنے کلام اور فصاحت سے اتنا اثر نہیں ڈال سکتا جتنا ڈرامے کے چند ایکٹ، خصوصاً جب واقعات ایسے حیرت افزا اور جوش انگیز ہوں جن سے قوموں کی قوموں میں انقلاب پیدا ہو گیا ہو، خیالات کی ترتیب بدل گئی ہو، دلوں میں امنگ اور امنگوں میں اوج پیدا ہو گئی اور سونے پر مہا گہر کہ ان واقعات کا کھینچ ڈالا ایسا ہو جس کے قلم میں زور اور تاثیر ہے اور جسے نظم و نثر میں یکساں کمال ہے۔

(مولوی عبدالحق)



# خطوط نگاری!

## ڈاکٹر خورشید الاسلام

خط لکھنا ایک فن ہے، اچھی زندگی بسر کرنا بھی ایک فن ہے۔ لیکن اس فن میں کمال حاصل کرنے کے لئے کسی کوشش کی ضرورت نہیں۔ فنون لطیفہ میں کمال حاصل کرنے کے لئے دنیا میں کچھ اصول ہیں، کچھ ضابطے ہیں۔ لیکن محبت کو کرنے کے لئے نہ علم سینہ درکار ہے نہ علم سینہ۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ خط لکھنے کے لئے صرف قلم اور کاغذ کی ضرورت ہے تو خط لکھنے پر حرف اتنا ہے اور خط لکھنے والے پر کاغذ اور قلم ہی تو نہیں۔ اس میں خرابی جگہ بھی شامل ہے۔ جہاں دل کی نسبت ہو وہاں بے اصولی بھی ایک اصول بن جاتی ہے۔ تشریش میں جاتی ہیں۔ نکتہ میں نقص پیدا ہو جاتا ہے۔ مسئلے، چاند اور سورج خود بنتے، سورتے اور غروب ہو جاتے ہیں۔

رمزید تصنیف کرنے کے لئے مولف کو قواعد میں لانا ضروری ہے۔ قلم لکھنے کے لئے جذبہ، خیال اور موسیقی کی مفاہمت درکار ہے۔ ناول میں زمین کی حرکت اور زمین کی پرچھائیوں کو سمجھنا پڑتا ہے۔ گویا ان ادبی کارناموں میں ہم وجود سے کام لیتے ہیں اور ایک نئے وجود کی تخلیق کرتے ہیں۔ دنیا کو خیال کی گرفت میں لا کر نیا رنگ اور نیا آہنگ بخش دیتے ہیں، لیکن عدم سے وجود میں لانے کا کام، انہیں کوہاں میں بدل ڈالنا۔ کچھ نہیں ہے کچھ تو ہے کا معجزہ دکھانا خطوط نگاری کا کمال ہے۔ ذہن میں کوئی خیال ہو یا نہ ہو خط لکھا جاسکتا ہے جس طرح بات چیت کے لئے کسی موضوع کی ضرورت نہیں اور گفتگو میں کسی موضوع کا نہ ہونا اس کے ہونے سے زیادہ دلچسپ ہوتا ہے اسی طرح خط میں نہ اصول کی ضرورت، نہ خیال کی ضرورت، نہ موضوع کی ضرورت۔

زندگی اپنی راہیں خود بنالیتی ہے۔ خط اپنی باتیں خود پیدا کر لیتا ہے۔ زندگی کے آغاز کا پتہ نہ انجام کی خبر البتہ ایک بہاؤ ہے۔ ایک روانی ہے۔ ایک پرجہ ہے۔ خط میں ابتداء نہ انتہا، وسط نہ تکمیل۔ تشبیب نہ دعائیت۔ بس گریز ہی گریز ہے اور ہزاروں سال کے تجربے سے ہمیں جو کچھ بتایا ہے۔ یہ ہے کہ گریز ہی میں زندگی کا حق ہے کیونکہ زندگی خود ایک گریز ہے۔ زندہ رہنے کے لئے اور خط لکھنے کے لئے زندگی کا احترام ضروری ہے۔ زندگی سے سیری ہر اے اوپنی پنچی مٹریس۔ چھوٹی بڑی دکائیں، جیشہ کی دھوپ، برسات کی اندھیری بھیاں اور پھل جانے والی راتیں۔ تہرہ خانے، گلابی جادوں میں نظریں بچا بچا کر مسکاتے والے پھول، بخاری، ہلی کو گلاس چہرہ کر دینے والے ششرابی۔ فضا میں خوشبو میں بکھرنے والے دپٹے، مرجھاتے ہوئے معصوم چہرے، پرانی چیزوں کا نیا پن، سادگی میں بناوٹ، نیکیوں میں چھپی ہوئی کمزوریاں۔ پندار کی تہ میں انکسار۔ آٹھا اور اوول، علم الکلام اور سکومشین۔

زندگی میں گھومنا، زندگی پر قابو پالینا اور زندگی کو معاف کر دینا۔ تین باتیں نہیں ایک بات ہے جو شخص اس میں آگ سے گزر چکا ہو اسے حق ہے کہ وہ اپنی سوانح عمری اپنے قلم سے لکھے۔ وہ سوانح عمری قلم حوالہ کی تفسیر میں ہو یا خطوں میں، البتہ یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے۔ کہ خطوں میں قلم حوالہ کی تفسیر نہیں ہوتی۔ خط میں اتفاق کا نام ہے اور حسن اتفاق

ہی سے یہ ادب کی ایک صنف ہے۔ اچھے خط ادبی کارنامہ ہوتے ہیں اور ان کے کہنے کے لئے ادبی فنل پاکے مرض میں مبتلا ہونا کوئی اچھی بات نہیں۔ خط چھوٹی چھوٹی باتوں سے بٹے جاتے ہیں چھوٹی چھوٹی باتوں ہی میں دنیا کا لطف ہے۔ زندگی میں کئے جیتی ہوتے ہیں۔ ان لمحوں کو زندگی کے دامن سے چرائینا، محفوظ رکھنا اور راز داروں میں تقسیم کرنا یہی جن محل ہے۔ یہی تخلیق ہے اور یہی نجات ہے۔ ہاں تو وہ خطوط جن میں استبدلال کا ذور ہو، فلسفہ پر باقاعدہ بحثیں ہوں، بالادہ فن کاری ہو، خطوط نہیں ہوتے۔ خطوط میں مرزا تبدیل کے اشعار کی گنجائش ہے لیکن ان کی ماورائیت پر مدلل بحث کی گنجائش نہیں۔ آپ خطوں میں رو سکتے ہیں اور حقیقے لگا سکتے ہیں لیکن اخلاقاً، مصافحاً اور قافلاً تا شو پہنار کی قنوطیت پر وعظ کہنے کی اجازت ہے اور نہ قہقہوں پر مضمون لکھنے کا موقع آپ کو حاصل ہے۔ دنیا کے سارے خط ایک فقرے سے شروع ہوتے ہیں اور ایک فقرے پر ختم ہوجاتے ہیں وہ فقرہ بہت مختصر بھی ہے اور بے کنار بھی۔ ہم اور تم انسان ہیں اس ایک فقرے میں انسانیت بھی ہے اور خط لکھنے کے اصول بھی ہیں مفہوم بھی یہی ہے ساز و سامان بھی یہی ہے اور نشانہ بھی یہی ہے۔

نادول یا افسانہ کہتے وقت فنکار کے ذہن میں قارئین ہوتے ہیں۔ خط لکھتے وقت دماغ میں نہ کوئی غول بیابانی ہوتا ہے نہ کوئی محفل۔ ایک باتیں کرنے والا ہوتا ہے۔ ایک باتیں سننے والا۔ اس عمل میں حرف دو انسانوں کی خودی بیدار ہوتی ہے۔ حرف دو انسان زندہ ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ ساری دنیا غنودگی کے عالم میں ہوتی ہے۔ کس کی محفل کو دیکھیں۔ ہم تم ہیں خود ایک محفل۔ بس اس معصوم گناہ میں خطوں کی کامیابی کا راز مضمون ہے اور یہی وجہ ہے کہ انسان کے وہ سبک، دلکش اور نازک پہلو جو اس کے بلند ادبی کارناموں میں ظاہر نہیں ہوتے، خطوں میں نمایاں ہوجاتے ہیں۔

خطوں میں ہمارے لئے وہی کشش ہوتی ہے جو ہمارے لئے دوستوں میں ہوتی ہے۔ یہ بات غلط ہے کہ انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو نمایاں کرنا، ظاہر کرنا یا منظر عام پر لانا ہے۔ انسان کی سب سے بڑی خواہش دراصل اپنے آپ کو چھپانے جس طرح فن کی خوبی فن کے چھپانے میں ہے اسی طرح انسان کا کمال خود کو چھپانے میں ہے۔ ریاضی کے مسئلے، ایمان کی تفاسیر، افسانوں کی پرچھائیاں، یہ سب پردے ہیں۔ اس لئے اگر آپ اپنے ہمسایہ کی سرگوشیاں سننا چاہتے ہیں۔ اسے برہنہ دیکھ کر قہقہہ لگانے کا جذبہ آپ کے دل میں ہو تو ادبی کارناموں کے بجائے اس کے خطوں کا روحانی سفر کیجئے۔ یہ نسخہ سہل ہے۔ خطوں میں آپ حکموں کا زوال دیکھیں گے۔ ان میں بیدار بعض اوقات تندرست معلوم ہوں گے۔ غم پسند خوش نظر آئیں گے۔ جنہیں آپ مسرور سمجھتے ہیں انھیں انسان دوست پائیں گے جنہوں نے میدان سرکے ہیں۔ ان میں گہری بنائیت پئے گی۔ خاک کے تودوں میں جذبہ پائے گا۔ مردم بیناروں میں نرمی، نزاکت اور خلوص کی آبرج ہوگی۔ کتاب کے تختے معنوی معلوم ہوں گے۔ اور میدان جنوں پر بہار نظر آئے گی اور کہیں کہیں وہی پائے گا جو جانتے ہیں جو دیکھتے ہیں۔ جو سنا ہے جن بھولوں میں انسان نے اپنے اوپر قابو پالیا ہو۔ جہاں وہ خود ہو۔ جہاں آپ اس کے رازواں بن سکیں۔ وہ آپ کے دوست معلوم ہوں جہاں آپ اس کے گدگدیاں کریں۔ اور وہ بچل جائے۔ وہیں فتح ہے۔ وہ خط ادبی کارنامہ ہے جس کی بدولت لکھنے والا ان چند لمحوں کی طرح لازوال ہوجاؤ جنہیں جنبش قلم نے محفوظ کر لیا ہے۔

خطوں کو نجی ہونا چاہیے۔ نجی باتوں میں رنگ لگائی، دلچسپی، تنوع اور عزمیت پیدا کرنا اچھے مکتوب نگار کا کام ہے۔ یہ ساری خوبیاں خود بخود پیدا ہوجاتی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ وہ دیکھے اور محسوس کرے۔ دیکھے اور محسوس کرنے ہی سے اسلوب بنتا ہے۔ دیکھنے اور محسوس کرنے ہی میں جدت ہوتی ہو دیکھے اور محسوس کرنے ہی میں وہ بصیرت ہوتی ہے جو جزو کو کل سے زیادہ حسین بنا دیتی ہے۔ ایک ایسے شخص کو جو ہر بار دیکھتا ہے اور ہر بار سمجھتا ہے۔ یہ مشرہ دینے کی ضرورت نہیں کہ اپنی بات میں پرانی بات بھی شامل ہونی چاہئے عورت کی محبت سے زیادہ نجی اور بات کیا ہوگی لیکن اگر یہ بات پر سب سے کہ نظروں سے خاک کیسا ہوجاتی ہے اور یہ بھی سچ ہے کہ ایک اچھا مکتوب نگار ان نجی باتوں میں وہ رنگ بھرا دیتا ہے کہ وہ ہمیں اپنی ہی

داستان معلوم ہونے لگتی ہے۔

یہ نجی باتیں اس لئے غیر معمولی ہیں کہ وہ عام انسانوں کو مخصوص کر دیتی ہیں جس طرح ایک نظم اپنے مخصوص لب و لہجہ، مخصوص بحر اور مخصوص الفاظ کی بدولت ممتاز تجربہ سمجھی جاتی ہے اسی طرح انسان خاص خاص حقائق، انوکھی دلی سیپیوں اور غیر شعوری حرکتوں سے ممتاز ہوتا ہے اور دوسروں سے عزیز کیا جاسکتا ہے۔ رنگ بے شمار نہیں ہیں ان رنگوں کی آمیزش میں ستم ظریفی ہے۔ ان کی تفصیلات ایک قسم کی پرسکون "انارکی" ہوتی ہے اس کو مکتوب نگار نادان بچوں کی طرح نہ صرف اپنے اوپر اعتبار رکھتا ہے، بلکہ دوسروں کو بھی اعتقاد کے لائق سمجھتا ہے وہ اپنے مخصوص لب و لہجہ میں بات کرتا ہے اور اپنی حقائق سے اس طرح ٹھٹھٹھا تا ہے جیسا پرانا خرابی پیانے کو لبوں سے چھوکر رازدارانہ انداز میں چسکیاں لے رہا ہو۔ یہ ہلکے اور گہرے رنگ، اونچی نیچی سانسیں، انسانی جذبات کا بے لاگ اظہار جیسے تیرکمان سے نکل جاتے۔ انہی سروں کے نت نئے ملاپ سے شخص شخصی ہو جاتا ہے یہ معمولی باتیں تصویر میں حرکت پیدا کر دیتی ہیں۔ خط و خال کی بازیگماں اُجاگر ہو جاتی ہیں۔ ہم ایک نظر میں بتا سکتے ہیں یہ سونگٹ ہے۔ یہ چارلس لیبل ہے۔ یہ پشلی ہے۔ یہ ہندی ہے۔ ہم سے دُور ہونے کے باوجود ہمارے تصور میں جو ان ہیں۔ یہ عالی ہیں جو بڑھے پیدا ہوئے تھے اور جنہوں نے زندگی میں کبھی جوانی کی تمنا بھی نہیں کی۔ یہ غائب ہیں جو ہلدی کمزوریوں سے محبت کر سکتے ہیں اور اپنی نیکیوں پر بے محابا قہقہہ لگا سکتے ہیں اور یہ کیٹس ہے جس کی ادائیں چیزے دگر معلوم ہوتی ہے ... ... اچھے اچھے مکاتیب بے ارادہ لکھے جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ بہت کم ادبی شخصیتیں خطوط لکھنے میں کامیاب ہوئی ہیں۔

مکتوب نگاری کی ابتداء سلطنت روم کے سایہ میں ہوئی۔ ممکن ہے قدیم تہذیب کے دوسرے مرکزوں میں بھی اس نے کچھ فروغ پایا ہو لیکن یہ ثابت نہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ یونان میں یہ شغل نہ عوام میں محبوب ہوا اور نہ خواص میں۔ شاید اس نے کان کی شہری ریاستیں سیاسی اور جزائی حالات کی بناء پر سیاروں میں تبدیل ہو گئی تھیں۔ ہر ریاست ایک دنیا تھی۔ معاشرت محدود تھی۔ شعبوں میں۔ ورزش کے میدانوں میں، دوستوں کی محفلوں میں لوگ ایک دوسرے مل سکتے تھے، دل کے غبار اور سر کے خار کے لئے راہیں تھیں اپنے پیارہ کے علاوہ دوسرے کا وجود ان کے لئے برابر تھا۔ وہاں کے بسنے والوں سے انھیں اتنی ہی دل چسپی تھی یا ہو سکتی تھی جتنی ہیں فرشتوں سے ہے یا ہو سکتی ہے۔ فرشتوں سے دوستی کے امکانات کم ہیں اور بغرض محال یہ تعلق پیدا ہو بھی جائے تو کیا معلوم وہ ہماری بات سمجھنے کی رحمت گوارا بھی کر سکیں گے یا نہیں۔ اور پھر، اندیشہ کیا کم ہے کہ فرشتے مسکراتے ہیں۔

یہی حال ان یونانیوں کا تھا جن کے لئے ان کی چھوٹی سی ریاست ایک ایسے محفوظ خول کی مانند تھی جہاں تسکین کا تمام سامان موجود ہو اسی باعث یونان میں مکتوب نگاری کی روایات نہیں ملتی، اس روایت کے نشوونما کے لئے شرط ہے وسیع معاشرت، باقاعدہ حکومت، زیادہ سے زیادہ لوگوں کے جاننے کے مواقع، علی زندگی سے واقفیت، ایک ایسی زبان جو دُور و نزدیک بولی اور سمجھی جاتی ہو جس میں ادبی صلاحیتیں بہل۔ یہ شرائط پہلی بار رومی معاشرت میں پورے ہوئے۔

روم کی علی زندگی کی جھلکیاں اور اس کی معاشرت کی پرچھائیاں دیکھنی ہوں تو سسرود کے مکاتیب میں دیکھئے۔ آپ ان میں سادگی کی تلاش کریں گے تو خالی ہاتھ واپس آئیں گے۔ رومیوں کے مکاتیب، خطابات اور روزمرہ کی بول چال کے، بین بین ہیں، اس دور میں فن کتابت کے اصول اور بلاغت کے قواعد خواص کی ذہنی تربیت کی پہلی منزل تھے۔ زندگی کے بندھن کے قوانین کی پابندی تھی۔ اس لئے مکتوب نگاری کے فن کو بھی اسی ہی پر مرتب کیا گیا تھا۔ خطوط کی قسمیں، مبادی کے خطوط، تہنیتی خطوط، تعزیت کے خطوط، ناصحانہ خطوط، وہ خطوط جس میں کسی پر ملامت کی جلتے اور وہ خطاط جن میں دوسروں کو تشفی دی جائے ان کے علاوہ فرمان اور رفاقت تھے اور ان سب کے آداب و القاب مضامین ابتداء اور انتہا کے اسالیب مقرر تھے۔ القاب و آداب کے بعد "غرض



دیکھئے اب یہ پانی چلا کے انداز پر گفتگو شروع ہوتی تھی جس میں ملافت کے سائے زیورات صفت گردیے جاتے تھے۔

انگریزی زبان میں پندرھویں صدی میں مکاتیب لکھے کا آغاز ہوا۔ یاہوں کہتے کہ انگلستان میں اس صدی سے قبل جو مکاتیب لکھے گئے وہ لکھنے والوں کے ساتھ ہی دفن دیئے گئے۔ پندرھویں اور سولھویں صدی کے مکاتیب بیشتر واقعات کی صورت میں ہیں۔ جن میں انفاظ کا ہجوم قیامت سے کم نہیں۔

نشۃ الثانیہ کے آغاز میں اس فن کے بہت سے امام موجود تھے لیکن یا تو ان کے خطوط "بس یاد کر دیجئے اور معنی" قسم کی مشقیں ہیں یا "درواس سے جروت ہے آنے والا" قسم کے دغاب ہیں، ہر ورق سے کفن اور کاغذ کی بو آتی ہے۔ بنی خطوط میں سوائے بنی باتوں کے سب کچھ مل جاتا ہے ان میں ابھی حقائق کے چہرے سے اس بے دردی کے ساتھ نقاب اٹھایا گیا ہے کہ خطوں کی روح پر راز کر گئی ہے۔ یہ خطوط نمونے کے خطوط ہیں۔

سترھویں صدی میں پرانے اطلاوی مکاتیب کے ترجمے کئے گئے لیکن ان سے کوئی خاص فرق نہیں پڑا۔ جیمس ہاول جو انگلستان میں مکتوب نگاری کا باواؤم سمجھا جاتا ہے اسی دور کا آدمی ہے لیکن اس کے خطوط میں بھی وہی کاریگری اور ادبی نفاستیں ملتی ہیں۔ حسان ہیرنگ مین جو ملکہ کے درباریوں میں سے تھا ایک حد تک سادہ اور بے تکلف ہے اس لئے اس کے خطوں میں بلاغت کی چاشنی کم ہے اور زندگی کی گرمی نسبتاً زیادہ ہے۔ اس قدر طویل یا یو سی کے بعد ہماری ملاقات ایک شاعر سے ہوتی ہے جو ایک اچھے گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ دو بار دیوانہ ہو چکا ہے۔ تنہائی پسند ہے۔ اپنے باغ میں پھولوں کی دیکھ بھال کرتا۔ گشتنا نا اور خط لکھنا اس کی زندگی کے مشاغل ہیں۔ خوبی ہے کہ گھر کی چھوٹی مچھوٹی باتیں اس کے قلم سے نکل کر گیت بن جاتی ہیں۔

اٹھارھویں صدی کے ادیب کا نام ولیم کوپر ہے اس زمانے میں دو اور مکتوب نگار ہوئے ہیں۔ ایک مشہور شاعر گرے جس کی زندگی بیشتر حصہ کیمبرج یونیورسٹی کی منزلوں میں گزرا اور جس کے کردار کا سب سے نمایاں پہلو اس کی فطری جھجک تھی۔ وہ ان لوگوں میں سے تھا جن کو انسانوں سے محبت ہوتی ہے لیکن اپنے خاص مذاق کے باعث خواص کے دائرے سے باہر نہیں جاسکتے اور عوام انھیں اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو شاید اصولی طور پر انسانیت کے تصور سے محبت کرتے ہیں لیکن افراد سے شبیر و مشرک ہونا ان کے لئے برزخ میں پہنچ جانے سے کم نہیں ہوتا۔ گرے کے مکاتیب مخصوص دوستوں کے نام ہیں جن میں اس کی طبعی نفاست، ادبی ذوق اور گہری انسانیت اس طرح جھلکتی ہے۔ "سرخ بدن کی جھلک جیسے بدن کی تہ ہیں"۔

ان دو شاعروں کے علاوہ جن کی شہرت اس وقت تک قائم ہے گی جب تک دارالعلوم کا دستور باقی ہے۔ ایک خاتون ہیں۔ میری ارٹلے مانیٹنگ، جنھوں نے اپنی بیٹی کے نام دلچسپ خطوط لکھے ہیں۔ ان خطوں میں بچوں کی تربیت کے سلسلے میں قیمتی نکات ملتے ہیں۔ اگر ان میں سے بیشتر اسی موضوع پر لکھے گئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان میں وہ تازگی اور ہمہ گیری ہے کہ تھکن کا احساس نہیں ہوتا۔ عورتوں میں خوش ہونے اور خوش کرنے کی صلاحیت مردوں سے زیادہ ہوتی ہے۔ یہی صلاحیت خطوط کی جان ہے۔ شاید اس لئے یہ خیال عام ہو گیا ہے کہ خط لکھنا عورتوں کا حصہ ہے اور واقعہ بھی یہی ہے کہ دنیا کے بہترین خطوط خواتین ہی کے قلم سے سرزد ہوئے ہیں۔

مکتوب نگاری کیونکہ ادب کی سب سے آسان صنف ہے اس لئے یہ خوب پروان چڑھی۔ آپ کے تعلقات میں اس کی جو اہمیت ہے اسے آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بات غلط نہیں ہے کہ اس فن پر کتاب لکھنا معاشرت کے سائے کو ستروں کو سمیٹنا ہے۔ ہر صورت ہماری دنیا میں یہی ایک رسم ہے جو عالمگیر ہے۔ زمانی دور میں بعض کام یا ب مکتوب نگار پیدا ہوئے۔

چارلس لمب اپنے مضامین ہی کے لئے مشہور نہیں اس کے مکاتیب بھی ادب کا سرمایہ ہیں۔ لمب کی زندگی اور اسلوب میں وہی بات ہے جو گرمیوں کی چاندنی میں ہوتی ہے۔ اس کے مزاج میں ہلکی سی افسردگی پائی جاتی ہے۔ اسلوب دھیمہ ہے لیکن اس کی تہوں میں جذبات کی گرم زد ہے اس کی سادگی میں انجیل کی پریلوں کا رنگ ہے اور رومانیت ہے جو دنیا کو پراسرار بنا دیتی ہے اس کے مضامین اور خطوط میں وہ خون ہے جسے ہم اور آپ علم کہتے ہیں۔ ان میں شہری زندگی، تنہائی کے مزے اور محبت کی حکایتیں ہیں۔ زندگی کے وہ لطائف ہیں جو محض اپارٹا کے شہری بیان کر سکتے ہیں اور موت کا ذکر اس انداز میں ہے کہ انہوں نے محبت کے لئے کوئی چاہتا ہے۔

چارلس لمب کے بعد کیٹس کے خطوط ہیں۔ شیلی اور بائرن کے خطوط ہیں، سیاست دانوں، نقادوں اور مذہبی پیشواؤں کے خطوط ہیں لیکن جو نظر، ندرت اور نیرنگ کیٹس کے خطوط میں ہے وہ ان لوگوں کے یہاں کم پایا ہے۔ اپنی مجبور کو جو مکاتیب اس نے لکھے ہیں وہ گھٹتی ہوئی برٹ سے زیادہ حسین ہیں۔ یہ صرف تشبیہ نہیں ہے اس لئے کہ کیٹس ان خطوں میں خود برٹ کی طرح گھٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے اس کی زندگی عذری کا تزلزل ہے اور وہ وقت سے پہلے سشار ہو کر عذری کی طرح جوان مر گیا۔

اس جائزہ سے ہیں دو تین باتیں معلوم ہوئیں۔ مکتوب نگاری باقاعدگی کے ساتھ سسرو کے دور میں شروع ہوئی۔ بلاغت کے امور لے اس فن کو صبح کی سادگی سے محروم کر دیا لیکن رفتہ رفتہ یہ غار دھلتا گیا۔ انگلستان میں مکتوب نگاری کا آغاز اطالوی کے ترجموں سے ہوا اور مکاتیب کئی مرحلوں سے گزریں ان میں بہترین مکاتیب ان لوگوں کے ہیں جن کی زندگی خاص معنی میں علمی زندگی تھی، دوسرے جو علمی زندگی سے ایک حد تک آشنا تھے لیکن جن کے اپنے عمل کا دائرہ محدود تھا۔ ان باتوں کے علاوہ دل چسپی کی خاطر یہ بھی یاد رکھئے کہ دنیا کے بہترین خطوط عورتوں اور شاعروں کے مرکبوں ہیں۔

اس روشنی میں ہیں اپنے سرمایہ پر نظر ڈالنی ہے۔ ہماری زبان میں مکتوب نگاری کی ابتداء غالب سے ہوتی ہے ان سے پہلے بھی یہ ذوق عام تھا لیکن خواص کی ادبی زبان فارسی تھی۔ چنانچہ رفقات عالمگیری کے علاوہ جو مکاتیب مثالی ہند کے بزرگوں نے لکھے ہیں وہ اسی فارسی میں ہیں جو کلمے میں تولی جاسکتی ہے۔ انقباض ادب شرمناک حد تک تکلف سے پُر ہیں۔ غلام احمد شہید، غلام غوث بے خبر، قسطل اور دوسرے ادیبوں کے مکاتیب جو کتاب کی صورت میں موجود ہیں۔ مکاتیب نہیں مہمات ہیں۔ اس دور کے اعتبار سے یہی انداز تحریر فطری تھا لیکن بد قسمتی سے ہمارے لئے ان میں دل چسپی کا کوئی سامان نہیں۔ غالب سے پہلے شاید لوگ زندگی کو دور سے دیکھنے کے عادی تھے۔ انہوں نے زندگی کو برت کے نہیں دیکھا تھا۔ غالب ذہنی طور پر اپنے پیش روؤں سے کہیں زیادہ بیدار تھے۔ انہوں نے فن کو زندگی پر فضیلت نہیں دی۔ ان کی زندگی ان کے فن کا وسیلہ بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب جو کچھ اپنی روزمرہ کی زندگی میں نظر آتے ہیں وہی شاعری میں ہیں اور وہی اپنے خطوط میں ہیں۔ اس باطنی صداقت کی بدولت اردو شاعری ان کے ہاتھوں میں آکر کچھ سے کچھ ہو گئی۔ یوں کہئے کہ غالب کے آنے ہی اردو شاعری اپنی ٹھوڑی کو کعبہ دست کا سہارا دے کر کسی فکر میں ڈوب گئی۔ ان کے مکاتیب زبان کے ارتقا میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آزاد نے بھی تھوڑے بہت خطوط ترکہ میں چھوڑے ہیں لیکن ان میں زندگی کی دل چسپیاں کہیں نہیں ملتیں۔

سرسید، حالی، شبلی، اکبر اور مہدی کے مکاتیب میں شبلی اور مہدی کے خطوط غنیمت ہیں لیکن ان کا جائزہ لینے کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے۔



مضامین کاغذ کے ایک طرف صاف اور خوشخط لکھ کر مع اپنے نام اور پتے کے روانہ فرمائیں (ادارہ)

# رپورٹاژ اور اس کا موضوع

شمیم احمد

ہماری نثری اصناف ادب میں ایک نئی صنف داخل ہوئی ہے جسے رپورٹاژ کہا جاتا ہے۔ رپورٹاژ فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جس کا براہ راست انگریزی لفظ رپورٹ سے تعلق ہے۔ فرانسیسی میں اس کا تلفظ "رپوتاز" اور من رسم الخط میں R E P O R T A G E ہے۔ یہ لفظ بڑی حد تک رپورٹ کے معنوں میں ہی مستعمل ہوتا ہے۔ دیگر ترقی یافتہ اصناف کی طرح اس میں موضوع کی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس کے ساتھ اس کے فن سے بھی چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ اس صنف کو رپورٹ اور صحافت سے اس کا فن ہی علیحدہ کرتا ہے۔ اس کا موضوع اگرچہ (بڑی حد تک) صحافتی ہے لیکن فن قطعی ادبی ہے۔ یہ صنف خارجی عناصر کی ترجمان ہوتے ہوئے بھی داخلی کیفیات اور تاثرات کی حامل ہوتی ہے۔ جہاں تک اس کے موضوع کا تعلق ہے تو خارجی عناصر اس کی تشکیل کے لئے درکار ہوتے ہیں، لیکن جہاں فن کا سوال آتا ہے تو اس کے مصنف کی داخلی کیفیات اور تاثرات کی رہنمائی ناگزیر ہوجاتی ہے۔ تبھی اس کے موضوع میں تنوع، ہمہ گیری اور نگہار اور فن میں حسن پیدا ہوجاتا ہے۔ مختصراً یوں کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک ایسی صنف ہے جس میں خارجیت اور داخلیت کا ایک حسین امتزاج ہوتا ہے وہ ایک دوسرے سے شیر و شکر ہوتی ہیں اور دونوں ہی اس صنف کے معیار کا تعین کرنے کی ذمہ دار ہوتی ہیں۔

رپورٹاژ صرف چشم دید واقعات پر لکھا جاسکتا ہے۔ سُننے سُننے پر نہیں۔ سُننے سُننے واقعات پر لکھی گئی کوئی تخلیق فناء، ناول یا ڈراما تو ہو سکتی ہے، رپورٹاژ نہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ داخلی کیفیات اپنی تمام تر شدت کے ساتھ سی وقت پیدا کی جاسکتی ہیں، جبکہ مصنف نے واقعات کا بذاتِ خود موقعہ واردات پر جا کر جائزہ لیا ہو یا وہ واقعات اس کی ذاتِ نثری کبھی ملتے ہوں۔ سُننے ہوئے واقعات صرف مخصوص داخلی کیفیات کو مجرد ہی کر سکتے ہیں بلکہ واقعات کی صداقت کو بھی بھٹسہا سکتے ہیں۔ واقعات کی صداقت میں جس ذمہ داری کو آنکھیں پورا کر سکتی ہیں۔ کان نہیں۔ بلکہ وہ اس میں رنگ آمیزی کر کے ایک طرح کی خیانت کے ہی مرتکب ہو سکتے ہیں۔ سُننے ہوئے واقعات کو ترتیب دینے سے تخلیق میں خارجی اثرات کا غلبہ ہو جائے گا خدشہ بھی لاحق ہوتا ہے جبکہ محض خارجیت ہی تو ایک اچھے رپورٹاژ کی تعمیر و تشکیل کے لئے کافی نہیں ہے۔ جب تک اس میں ادیب کے داخلی جذبات اور تاثرات کی کارفرمائی نہ ہوگی وہ ایک اچھا رپورٹاژ نہیں بن سکتا۔ جب ایک ادیب کسی واقعہ یا حادثہ کا بغیر نفس مشاہدہ کرنے کے بعد رپورٹاژ لکھتا ہے تو اس میں خارجی عناصر کی نقادانہ بڑی صحیح حقیقی اور دلائل مزین ہوتی ہیں اور خارجیت کی صداقت ہی دراصل داخلیت کی محرک بن جاتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز کا بغیر مشاہدہ کئے بغیر اس کے بارے میں حقیقی جذبات اور تاثرات کا پیدا ہونا ناممکن ہے۔ چنانچہ ایک اچھے رپورٹاژ کی تخلیق کے لئے واقعات کی صداقت اور اسی کے ساتھ



جذبات و تاثرات کی گہرائی اور خلوص کا ہونا بہت ضروری ہے اور اس کے لئے ادیب کا چشم خود مشاہدہ کرنا ناگزیر ہے۔

پروپرتاز کا ماحول۔ افسانہ اور ناول کے یہ مقابلہ زیادہ حقیقی اور صداقت آمیز ہوتا ہے۔ کیونکہ افسانہ اور ناول کی حقیقت نگاری عام طور سے چند بندھے ٹکے مفروضوں کے پردے میں کی جاتی ہے۔ یعنی ایسے مفروضے جو انسانی زندگی، معاشرے اور ماحول پر مشابہ اور مماثل ہوں۔ ضروری نہیں کہ ان کا فی الواقع وجود بھی ہو، بالفاظ دیگر ایک افسانہ، ناول اور پروپرتاز میں سب سے بڑا اور بنیادی فرق واقعات کی صداقت اور غیر صداقت، وجودیت اور غیر وجودیت کا ہے۔ پروپرتاز کسی نمایندہ مفروضے کی بجائے اسی واقعہ پر لکھا جانے کا جو فی الواقعہ کبھی وقوع پذیر بھی ہوا ہو۔ مثلاً ایک ناول میں چند متنازع خور وں اور سماج دشمن عناصر کو کالا بازاری اور کسی محرمانہ عمل کا مرتکب ہوتے دکھانا مقصود ہے تو مصنف کسی ایسے واقعہ کی وقوع پذیری کا انتظار نہیں کرے گا بلکہ عام سماجی ماحول اور معاشرتی جبرائے پیش نظر اس طرح کا کوئی پلاٹ سوچ کر اپنی کہانی یا ناول کا کینواس تیار کرے گا۔ یہ سب کچھ پروپرتاز نگار نہیں کر سکتا۔ اس کا قلم تو اسی وقت اٹھے گا جب فی الحقیقت اس طرح کا کوئی واقعہ یا حادثہ رونما ہوگا۔ اس مثال سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ افسانہ اور ناول نگار سماج کے حقائق کا پس منظر دکھانا اور بلا واسطہ طور پر اپنی بات قاری تک پہنچانا ہے جبکہ پروپرتاز لکھنے والا سماجی حقائق کا پیش منظر دکھاتا اور براہ راست اپنے دماغ کا اظہار کرتا ہے۔ وجودیت اور غیر وجودیت کی یہ نفسانہ، ناول اور پروپرتاز کی کردار نگاری کے فرق کو بھی واضح کرتی ہے۔ افسانہ اور ناول کے کردار وہ فرضی افراد ہوتے ہیں جو عام انسانی خوبیوں کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک مخصوص اور عصری معاشرہ کی اجتماعی ترجمانی کا فرض انجام دیتے ہیں۔ اسکے برعکس ایک پروپرتاز کے کردار عام انسانی خوبیوں اور برائیوں کے نامزدہ افراد کی بجائے صرف وہ لوگ ہوتے ہیں جن کا واقعی وجود بھی ہو اس طور پر ناول نگار اور افسانہ نویس کے مقابلے میں پروپرتاز کا مصنف اپنے کرداروں کے نظریات، حسرات و سکنات احساسات اور شخصیت کے ایک ایک پہلو سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ان کو بذات خود جانتا ہے اور اکثر اوقات وہ اس کے دوست، عزیز یا قریبی حلقے سے تعلق رکھنے والے افراد ہوتے ہیں۔ پروپرتاز میں مصنف خود ایک مخصوص کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے اور اکثر حالتوں میں تو وہ مرکزی کردار بھی بن جاتا ہے جبکہ افسانے اور ناول کا مصنف اپنی شخصیت اور اپنے خیالات و نظریات کسی دوسرے کردار کے پرے میں پوشیدہ رکھتا ہے اور اس کردار کی زبان سے ہی بولتا ہے۔ پروپرتاز کا مصنف نہ صرف خود چلتا پھرتا ہے بلکہ اپنے منہ میں زبان بھی رکھتا ہے۔ ان حقائق کے پیش نظریہ مکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ قاری پروپرتاز نگار کی شخصیت سے بہت جلد اور بہ آسانی پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ افسانہ اور ناول نگار کی شخصیت سے ہم آہنگ ہونے میں اسے سوچنا پڑتا ہے اور وقت بھی لگتا ہے۔

سماجی اور معاشرتی تصورات سے قطع نظر کہ اگر ہم افسانہ اور ناول کے وسیع کینواس کو دیکھیں تو اس میں قطعی فرضی، بے بنیاد، ناقابل یقین، غیر ممکن، قطعی تخیلی اور یہاں تک کہ (FANTASTIC) قصوں، کہانیوں اور نہ صرف بالکل فرضی بلکہ غیر انسانی کرداروں کی بھی گنجائش ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ پروپرتاز میں ان سب کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔

ایک اچھے پروپرتاز کے لئے ہم قسم کے اوقات میں سے کسی ایک یا چند اہم واقعات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ یہاں افسانہ اور پروپرتاز تقریباً ایک دوسرے کے نزدیک ہو جاتے ہیں کیونکہ انسانی زندگی واقعات و حادثات کا مجموعہ ہے اور اس مجموعے میں سے اہم واقعات کی ہی افسانہ اور پروپرتاز کے لئے گنجائش رکھ پاتی ہے۔ کیونکہ یہ دونوں اصناف خود نوشت سوانح نگاری اور ناول کی طرح کسی تاریخی تسلسل سے بے نیاز ہوتی ہیں اس لئے پروپرتاز میں افسانہ اور ایک بابی ڈرامے کی طرح وحدت زمان

کی قید ضروری ہوتی ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ رپورٹ تاثر جس واقعہ پر لکھا جائے وہ مخصوص وقت میں ہی وقوع پذیر ہوا ہو۔ اس کے  
 اوقات میں زیادہ لمبا عرصہ درکار نہیں ہوتا۔ اگر ایک جنگ کو رپورٹ تاثر کا موضوع بنایا جائے تو اس میں وحدت زمان برقرار رہے گی کیونکہ  
 جنگ ایک مخصوص وقت کی پیداوار ہوگی۔ ایسا کبھی نہیں ہوگا کہ ایک جھڑپ آج ہوگئی اور دوسری آج سے ٹھیک چار سال بعد اگر یہیہ  
 صورت بھی ہوئی تو آج کی اور چار سال بعد کی جنگیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے دو مختلف جنگیں ہوں گی اور ان دونوں پر علیحدہ علیحدہ رپورٹ  
 لکھی جائیں گے۔ اسی طرح کسی مخصوص نوعیت کا فساد کوئی کانفرنس یا اجلاس اپنے جلو میں ایک مخصوص وحدت زمان رکھتے ہیں۔ ان پر لکھے  
 گئے رپورٹ تاثر یقینی طور پر اس شرط کو پورا کریں گے۔ اسی کے ساتھ ایک مخصوص واقعہ کسی مخصوص ماحول میں اور مخصوص مقام پر ہی رونما ہوتا ہے۔  
 اس لئے یہاں ایک بانی ڈرامے کی طرح وحدت مکان کا بھی سوال آتا ہے مگر رپورٹ تاثر کے لئے یہ شرط ضروری نہیں ہے۔ کیونکہ آج کے ترقی یافتہ  
 اور سائنسی دور میں وحدت موضوع مختلف مقامات پر بھی برقرار رہ سکتی ہے۔ مثلاً ایک ملک کا ایک تہذیبی اور ثقافتی وفد کسی دوسرے ملک  
 میں کسی خاص مقصد سے جاتا ہے اس خاص مقصد کو واقعہ سمجھ کر کوئی ادیب اسے اپنے رپورٹ تاثر کا موضوع بنانا چاہتا ہے۔ مینر بان ملک کی  
 تہذیبی زندگی کو رپورٹ تاثر کا مرکزی خیال بناتا ہے اور اپنے ملک سے روانگی اور دوران سفر کا حال بھی بیان کرتا ہے تو اس طرح موضوع کی  
 وحدت تو برقرار رہتی ہے لیکن وحدت مکان قائم نہیں رہ پاتی۔ اس شرط کو پورا نہ کرنے کی وجہ سے ہم اس تخلیق کو رپورٹ تاثر کے دائرے سے  
 خارج نہیں کر سکتے۔ وحدت مکان برقرار ہے یا نہ ہے۔ البتہ ایک رپورٹ تاثر کے لئے وحدت موضوع ضرور ہونا چاہیے۔ — با الفاظ دیگر  
 اسے موضوع کی مرکزیت کہہ سکتے ہیں۔ کیونکہ رپورٹ تاثر اصلے کی طرح کسی ایک چند منتخبہ واقعات پر لکھا جاتا ہے جس میں ناول کا سا بھیلواؤ  
 نہیں ہوتا۔ تیاری کا تسلسل نہیں ہوتا۔ ہاں یہ فرض ہے کہ ان مخصوص واقعات کو پیش کرتے وقت کچھ معمولی اور چھوٹے واقعات کا تذکرہ ضرور  
 ضمناً آجاتا ہے۔ موضوع کی یہ مرکزیت اور غیر مرکزیت ہی ہے۔ جہرپور تاثر اور سفر نامہ کے فرق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ سفر نامہ  
 کا کہنا اس ناول اور تیاری کی طرح وسیع اور طویل ہوتا ہے۔ سفر نامے کا کوئی مخصوص موضوع نہیں ہوتا، بلکہ سفر کے دوران جو بھی منظر  
 جو بھی کیفیت یا جو بھی واردات یا واقعہ گذر رہا ہے، سفر نامہ لکھنے والا اسے تسلیم بند کرتا جاتا ہے۔ سفر نامے میں بغیر کسی موضوعاتی مرکزیت  
 کے شہروں کا جزائیہ سمجھانے، مناظر قدرت کی ایک ایک تفصیل گنولے اور تہذیب و تمدن اور انسانوں کے تمام اہم اور غیر اہم خصوصیات پر روشنی  
 ڈالنے پر ہی سلاخ اور صرف کر دیا جاتا ہے جس کے سبب سفر نامہ محض خارجی عناصر کا ایک مرقع بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس ایک رپورٹ تاثر  
 (اگر وہ سفر پر ہی ہے) میں مقامات کے محل وقوع اور مناظر قدرت کے بیان کا عنصر محض ضمنی طور پر آتا ہے اس میں سب سے زیادہ  
 دودھ صرف اس مقصد پر ہی دیا جاتا ہے جس کے لئے یہ سفر کیا گیا ہے۔ رپورٹ تاثر کے مصنف کی شخصیت چونکہ ہر جگہ موجود رہتی ہے اس لئے  
 اس کے ذاتی تاثرات اور احساسات کا زیادہ غلبہ ہونے کی وجہ سے رپورٹ تاثر خارجی اور داخلی کیفیات کا خوب صورت مرقع بن جاتا ہے  
 افادہ میں چھوٹے اور غیسواہم واقعات، جو محض جزئیات کی حیثیت رکھتے ہیں افادہ کو نقطہ عروج تک کامیابی کے ساتھ لے جاتے ہیں اور نگار  
 ثابت ہوتے ہیں۔ اسی طرح رپورٹ تاثر میں بھی اسے کامیابی کے ساتھ آگے بڑھانے کے لئے تاک جھانک کا یہ سلسلہ جلدی رہتا ہے اور یہیہ  
 جزئیات اصل موضوع کو دباتی نہیں بلکہ اس کو سہارا اور تاثر ہی بخشتی ہیں۔ موضوع کی مرکزیت برقرار رکھتے ہوئے دوسری جزئیات  
 کا عنصر ضمنی بیان رپورٹ تاثر کی خوبی ہے جس میں کسی تاریخی تسلسل و فرہ کی ضرورت نہیں۔ تاریخی تسلسل کے نہ ہونے کی وجہ سے فطری  
 طور پر رپورٹ تاثر میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے، جسے بعض اوقات رپورٹ تاثر کے لئے ایک اہم شرط سمجھا جاتا ہے حقیقت تو یہ ہے کہ رپورٹ تاثر  
 کے لئے اختصار کی شرط ضروری نہیں۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ رپورٹ تاثر جس شخص واقعہ پر لکھا جا رہا ہو اس میں کافی وسعت ہو۔ اس لئے اس  
 کا بیان طویل بھی ہو سکتا ہے۔



افسانہ میں جس طرح طویل مختصر افسانہ کا چلن ہے اسی طرح رپورٹ تازہ بھی طویل مختصر ہو سکتا ہے۔

رپورٹ تازہ کا موضوع سماجی اور اجتماعی مسائل سے متعلق ہونا ضروری ہے، وہ حادثات، واقعات اور حالات جو پورے مسلح پیراغرافِ آغاز ہو سکتے ہوں، رپورٹ تازہ کا موضوع بننے کی بھرپور صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان اجتماعی مسائل پر رپورٹ تازہ لکھنے والے کا انفرادی نقطہ نظر کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ جو کچھ اس نے لکھا ہے وہ اس کی ذات تک ہی محدود نہیں رہنا چاہیے، بلکہ اسے سماجی اور اجتماعی ورثہ ہونا چاہیے۔ یہاں تک کہ جب ادیب خود پر گزرتے ہوئے واقعات کو رپورٹ تازہ کا موضوع بناتا ہے تو اس کے اثرات بھی اجتماعی زندگی پر پڑتے ہیں اور وہ اجتماعی زندگی کے ہی واقعات معلوم ہونے لگتے ہیں۔

”چاہے وہ منظم تحریک کی صورت کی جگہ انفرادی شعور کا کارنامہ ہو جو پھیلی ہوئی شکل میں عمومیت کا درجہ رکھتا ہو

یا کسی محسوس میں ایسے مسائل یا ادبی نکات پر گفتگو ہوئی ہو جس کے سننے اور سمجھنے کے لئے کافی لوگ جمع ہو گئے ہوں

اور دیکھنے والے نے فضا کی کش مکش کا مطالعہ ایک خاص نظر سے کیا ہو۔ تب ہی رپورٹ تازہ کامیابی کیساتھ لکھا جاسکتا ہو

اور دو میں اجتماعی شعور کے حامل رپورٹ تازوں کے بڑے اچھے نمونے موجود ہیں۔ کرشن چندر کے دونوں رپورٹ تازہ پودے، صبح ہوتی ہے، ابراہیم جلیس کا دو ملک ایک کہانی، اونس کروٹنوسی کا اچھا دیا، مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ ان سب میں اجتماعی مسائل کی پیش کش کی گئی ہے اس کے برعکس جیولیس فیوچرک کا مشہور رپورٹ تازہ ”پھانسی کے سامنے میں“ *REPORT FROM GALLOWS* ابراہیم جلیس کا جیل کے دن جیل کی راتیں اور الگ نڈر وائر برگ کا ملزم *ACCUSED* ہر سہ مصنفین پر جیل میں گزرتے ہوئے واقعات کی داستان سناتے ہیں، لیکن ان میں انفرادیت کے درپے سے جو عوامی مسائل اور سماجی و اجتماعی مصائب جھانک رہے ہیں، وہ اپنی جگہ خود اس قدر دل سوز اور اثر انگیز ہیں کہ ان کا پڑھنے والا انھیں اپنا ہی دُکھڑا سمجھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ہر اچھے اور کامیاب رپورٹ تازہ کی یہی خوبی ہونی چاہیے۔ رپورٹ تازہ جو نہ اس واقعہ پر لکھا جاتا ہے جو لکھنے والے کی نظروں سے گزرا ہے اس لئے اس کا تعلق زمانہ سے ہوتا ہے۔ ماضی کے واقعات یا تاریخی کتابوں سے ماخوذ داستانوں کو رپورٹ تازہ کا موضوع نہیں بنایا جاسکتا۔

صنفِ رپورٹ تازہ ایک ہمہ گیر اور جامع صنف ہے۔ اس کے موضوعات کا دائرہ محدود نہیں ہے۔ جس قدر وسیع زندگی اور جامع ہے اسی قدر رپورٹ تازہ کے موضوعات کا دامن بھی پھیلا ہوا ہے۔ بہر کیف رپورٹ تازہ کے موضوعات براہ راست انسانی زندگی میں ہونے والے مختلف ذمیت کے واقعات اور انسان کی ہر اقسام کی سرگرمیوں سے ہی مستعار لئے جاتے ہیں۔

رپورٹ تازہ جن موضوعات پر لکھے جاتے ہیں، ان میں سے اکثر کسی نہ کسی ہنگامی نوعیت کے حامل رہے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اکثر رپورٹ تازہ کا تاثر وقتی ہوتا ہے۔ چند اُن خاص اور غیر معمولی موضوعات کی نشان دہی کرنا بے جا نہ ہوگی جو عام طور پر رپورٹ تازہ کے مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں، یا اب تک جو اس مقصد کے لئے استعمال کئے جاتے رہے ہیں۔

## (۱) جنگ

جنگ کے مختلف نوعیت کے واقعات، اس کی غمیر معمولی کیفیات اور انسانی زندگی پر اس کے دُور رس اثرات کو رپورٹ تازہ

لے چھٹا دیا، پودے، صبح ہوتی ہے، خنزراں کے پھول، جیل کے دن جیل کی راتیں وغیرہ مختصر نہیں بلکہ خاص طویل رپورٹ تازہ ہیں۔

لے ڈاکٹر اعجاز حسین (اردو ادب آراوی کے بعد) ص ۲۸۰



کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لہٰذا دیکھو کہ محاذ جنگ پر موجود وہ کس طرح واقعات کا بغور اور درمندی کے ساتھ مشاہدہ کرنا ضروری ہے ایک اچھا رپورٹ تازہ نگار محض جنگ کی تصاویر ہی پیش نہیں کرے گا بلکہ اس کی ہولناکی، تخریبی عمل، پُر سکون اور پُر امن زندگی کا فتنہ انسانی جانوں کی بے درد ہلاکت، ایثار و قربانی کی بے مثل تصاویر، تباہی و بربادی کے عبرت ناک مناظر، فوجیوں کے طور طریق، ان کا غیر یقینی مستقبل، طرز رہائش، جفاکشی، جدوجہد، وطن کے لئے مریضے کا پیٹھ پوٹ جذبہ، فوجی مورچوں کا محل وقوع، غرض ایک ایک قابل ذکر واقعہ کو وہ اتہائی جذبات انگیز اور پُر اثر انداز میں لکھے گا اور اس کا دل انسانی ہمدردی اور مستقبل کی خوش آئند زندگی سے لبریز ہوگا۔ علاوہ اس کے جنگ کے اثرات جو عام زندگی اور معاشرہ پر مرتب ہوتے ہیں ان کو بھی رپورٹ تازہ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ جنگ نے کس طرح ضروریات زندگی کی اشیاء اور اقتصادی دھاریوں کو متاثر کیا ہے جس کی وجہ سے عام انسانی زندگی مفلوج ہو کر رہ گئی ہے؟ غربی اور مفلسی کے ناگ سے کھلنے لگے ہیں۔ ان پر قابو پالنے کے لئے کیا کیا طریقے بروئے کار لائے جا رہے ہیں۔ جنگ سے فائدہ اٹھا کر کس طرح چند افراد کا لالہ بازی اور منافع خوری کی غیر اخلاقی و مجسمہ مانہ حرکات میں ملوث ہیں۔ ان سب پہلوؤں پر گہری نظر رکھنا اور اس ضروری ہے۔ تبھی ایک رپورٹ تازہ کامیابی کے ساتھ لکھا جاسکتا ہے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں میں جنگ کے موضوع پر کتابیں لکھی گئی ہیں۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ان پر رپورٹ تازہ کی صنف کا اطلاق نہیں ہوتا بلکہ انھیں ناول یا سفر نامہ وغیرہ کا نام دے دیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان میں جو خصوصیات ہیں ان کی بناء پر انھیں رپورٹ تازہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مشہور جبرمن صحافی لیو پولڈ لیس جو بعد میں مسلمان ہوئے اور محمد اسد نام اختیار کیا انھوں نے اپنی انگریزی کتاب — THE ROAD TO MECCA کے ایک طویل باب میں جنگ کے حالات لکھے ہیں۔ وہ مسلمان ہونے کے بعد سنووی تحریک کا جائزہ لینے کے لئے محاذ جنگ پر جاتے ہیں۔ بے شمار تکالیف اور مصائب کا سامنا کرتے ہیں لیکن کامل طور پر جنگ کی نوعیت، اس کے بھاری قور کو سمجھتے ہیں۔ ان کی یہ کتاب اگرچہ ایک سفر نامہ ہے لیکن اس کا یہ باب جنگ کے موضوع پر ایک بہترین اور مکمل رپورٹ تازہ ہے۔ فرانسیسی ادیب ویتامیل DEHUMAL B. 1894 نے ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم کے بعد دو کتابیں لکھیں جن میں زمینوں کے حالات، جن کا اس نے جنگ کے دوران ڈاکٹر کی حیثیت سے خود مشاہدہ کیا تھا، بڑے پُر اثر انداز میں بیان کئے۔ انھیں زندگی LA VIE DE MALT LA CIVILIZATION جنگ کے خونی مناظر کے متعلق فرانسیسی زبان میں بہترین کتابیں خیال کی جاتی ہیں۔ جب وہ ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جو زخمی ہوئے یا جنگ میں کام آئے تو اس ضمن میں وہ ہندوستان کے مستقبل کی نسبت بھی اشارے کرتا ہے اس کا دل انسانی ہمدردی سے بھر پور ہے۔ ان خصوصیات کی موجودگی میں کوئی وجہ نہیں کہ ان کو رپورٹ تازہ سمجھا جائے۔ بہر کیف جنگ کی یہ لٹریچر کے مختلف واقعات ایک رپورٹ تازہ کا موضوع بن سکتے ہیں اور بڑی خوبی سے انھیں پیش کیا جاسکتا ہے۔

## (۳) بلوے اور فسادات

جنگ کے علاوہ مقامی نوعیت کے لڑائی جھگڑے اور ہنگامی واقعات کو بھی رپورٹ تازہ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے خصوصیت سے جب تقسیم کے نتیجے میں ہندوستان اور پاکستان دو علیحدہ ریاستیں وجود میں آئیں تو دونوں جگہ فرقہ وارانہ فسادات پھوٹ پڑے بے اندازہ جانی اور مالی نقصان ہوا۔ ظلم و ستم، بربریت اور بے ہمتی کے وہ نظامے دیکھے گئے جن کی مثال ملنا مشکل ہے۔ اس کے ساتھ ہی تباہی آبادی اور مہاجرین کی آباد کاری جیسے سنگین مسائل سے دونوں ملکوں کو سامنا کرنا پڑا۔ ان پر جہاں دونوں ملکوں کے ادیبوں اور شاعروں نے بے شمار فنائے، ناول اور نظمیں لکھیں وہاں ایک خاصی تعداد میں اچھے رپورٹ تازہ بھی لکھے گئے ہیں۔ فکر تو سنی



کا ہندو یا لہاؤ کے فسق و ادا نہ فادات اور دلیف کمپوں کی کسی پیرسی کی سچی تصاویر پیش کرتے ہیں۔ جتنا واس اختر نے بھی لہاؤ کے فادات پر ایک رپورتاژ اور خدو دیکھا رہا "لکھا۔ مشاہد احمد بلوی نے دہلی کے فادات پر دہلی کی بیٹیا "اود تاجور سامری نے لائل پور کے فادات اور تبادلہ آبادی کے موضوع پر "جب بندھن ٹوٹے" لکھے۔ ان کے علاوہ کسی بھی معمولی یا غیر معمولی نوعیت کے فادات، بلوؤں، آپسی جھگڑوں، آزادی کی جدوجہد، باغیانہ سرگرمیوں، سیاسی تحریکوں، اقتصادی اور معاشی بحران کی وجہ سے پھیلی ہوئی افراتفری اور ان کے لئے عوامی لڑائیوں وغیرہ پر رپورتاژ لکھے جاسکتے ہیں۔

## (۳) حادثات

ان اجتماعی نوعیت کے مسائل کے علاوہ چند اہم اور غیر معمولی انفرادی حادثات پر بھی رپورتاژ لکھے جاسکتے ہیں۔ کسی بھیاٹک ایکسیڈنٹ، جس کے نتیجے میں کافی جانیں ضائع ہو گئی ہوں یا مالی نقصان ہوا ہو۔ کسی مقبول و معروف شخصیت کی موت اور اس کے نتیجے میں ساری قوم ماتم گرا ہو گئی ہو۔ اس کی موت پر لوگوں کی آہ و زاری اور ان کی اضطراری کیفیات کو رپورتاژ میں بڑی خوبی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ مقصد یہ کہ کسی بھی نوعیت کا حادثہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے مثلاً تھاکر کی موت جن افسوسناک حالات میں ہوئی اس پر زہرہ جمال نے ایک تاثر بردسبر کی ایک رات، سپر ڈسکم کیا۔

(۴) فحط بنگال کے قحط پرافسائے اور نظمیں وغیرہ لکھی گئی ہیں۔ قحط اور دوسرے حادثات کی طرح کئی مسائل نے کرا تا ہے۔ نہ صرف یہ کہ بزرگ بھوک کی شدت سے ٹرپ ٹرپ کر جان و سبوتے ہیں، بلکہ سپٹ کی آگ بھٹکنے کے لئے ہر وہ عمل کر گزرتے ہیں جو اخلاقی اعتبار سے مذموم ہوتا ہے۔ مرد اپنی عورتوں اور بچوں کا سودا کرنے اور عورتیں اپنی عصمت و آبرو کی بولی لنگھنے میں بھی دریغ نہیں کرتیں، دوسری طرف سولہ و غن عناصر ایسے وقتوں میں نہ صرف کالا بازاری اور منافع خودی کی مجرمانہ حرکات کرتے ہیں بلکہ مجبوروں اور لاپرواہوں کی کمزوری اور بدیقہی سے ناجائز فائدہ اٹھا کر خلاق سوز اعمال کے مرتکب بھی ہوتے ہیں۔ یہ باتیں کسی خیالی دنیا کی نہیں ہیں بلکہ بنگال کے تاریخی قحط کے سبب یہ سب باتیں وہاں کے باشندوں کو پیش آنی تھیں، چنانچہ ان واقعات پرافسائے اور نظمیں وغیرہ لکھی گئیں۔ اردو میں تو نہیں البتہ ہندی میں بنگال کو قحط پر کچھ رپورتاژ بھی لکھے گئے ہیں۔

## (۵) ادبی و تہذیبی جلسے اور تقاریب

بیسویں صدی کی اجتماعی زندگی نے عوامی اداروں کو جنم دیا۔ ان میں مشترکہ اور اجتماعی نظریات اور مسائل کو پیش کیا جاتا اور ان پر غور کیا جلتا ہے۔ ادبی جلسے، کنونشن، کانفرنسیں یا تہذیبی اور کچل پر پروگرام اور شو، اس اجتماعی نظریے کی دین ہیں۔ ان سب کے علاوہ ٹھسریلو تقریبیں، شادی، بیاہ، سالگرہ اور قومی تقریبیں جشن مثلاً یوم آزادی، یوم جمہوریہ وغیرہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے تہذیبی اور ادبی جلسوں، کانفرنسوں اور تقاریب پر اردو میں سب سے زیادہ رپورتاژ لکھے گئے ہیں مثلاً انجمن ترقی پسند مصنفین کی مختلف کانفرنسوں پر سب سے دلچسپ نظریے، یادیں، کرشن چندر نے، پونے، صبح ہوتی ہے، عادل رشید نے خنداں کے پھول، عصمت چغتائی نے مہی سے بھریاں تک، عبداللہ ملک نے مستقبل ہمارا ہے اور صفیہ اختر نے، ایک ہنگامہ وغیرہ چند اچھے رپورتاژ لکھے۔ اسی طرح امن کانفرنسوں پر سب سے دلچسپ، سری لواس لاہوری، رضیہ سجاد ظہیر، پرکاش نندت اور آفاق احمد وغیرہ نے چند رپورتاژ لکھے۔ کل ہند یا صوبائی نوعیت کے مشاعروں پر تو ہر وقت بے شمار رپورتاژ لکھے جاتے رہے ہیں اور اب بھی لکھے جاتے ہیں۔ اردو میں ان موضوعات پر کثرت سے رپورتاژ لکھے جانے کی وجہ سے اکثر



رپورتاژ کی صنف کو انھیں تک مخصوص کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ رپورتاژ زندگی کے اور بھی بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ رپورتاژ کو ادبی جلوں، کافکسوں یا مشاعروں کی روئدادوں تک ہی مخصوص کر دینے سے اس صنف کے مفہوم میں محدودیت پیدا ہو جائے گا۔ خدشہ ہے اس لئے اس بات کو سمجھ لیتا چاہیے کہ رپورتاژ کسی ادبی جلسہ یا مشاعرہ کی افسانوی زبان میں روئداد پیش کر دینے کو نہیں کہتے، بلکہ جس طرح افسانہ اور ناول میں زندگی کے بے شمار واقعات کو موضوع بنایا جاتا ہے اسی طرح زندگی کا کوئی بھی کچھ اور غیر معمولی واقعہ رپورتاژ کا موضوع بن سکتا ہے۔

## (۶) سیر و سیاحت

دوران سفر کا بیان دراصل سفر نامے سے مخصوص ہوتا ہے لیکن موجودہ دور کے ادیبوں نے اس جدید سفر نامے میں ادبیت — افسانویت، گہرے جذبات اور تاثرات، مسائل پر صحت مندانہ نقطہ نظر اور افادی گرفت اور موضوع میں وحدت داخل کر کے اسے رپورتاژ کا ہی درجہ دے دیا ہے۔

سفر کے دوران چھوٹے چھوٹے واقعات مختلف مقامات کی تہذیبی اور سماجی سرگرمیوں اور مسافر کی مختلف النوع تفریحات اور مشغولیات کا ادبی مؤثر اور نگین انہماک رپورتاژ کا موضوع بننے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے۔ بشرط اس اتنی ہے کہ موضوع کی اکائی کا پورا خیال رکھا جائے ورنہ سفر نامہ اور رپورتاژ میں تیز کرنا مشکل ہو جائے گا۔ موضوع کی اکائی اسی وقت برقرار رکھی جاسکتی ہے جبکہ سفر کے مقصد اور غرض و غایت کو مرکزی حیثیت دی جائے اور دیگر ضمنی مصروفیات اور مشغولیات کو ثانوی۔ کیونکہ موضوع کی اکائی ہی دراصل سفر نامہ اور رپورتاژ کے راستے علیحدہ علیحدہ کرتی ہے۔ اردو میں سیر و سیاحت کے موضوع پر 'سپید اور سرخ' ستارے کے درمیان (ابراہیم طیس)، 'سرخ زمین اور پانچ ستارے' (خواجہ احمد عباس)، الف لیلہ کے دیس میں (ظفر بیامی)، 'سفر ایران کے تاثرات' (خواجہ احمد فداوی)، یادوں کے چمن (کلیم اللہ)، ایک نامکمل سفر (سلطانہ حیات)، کلاٹنگ اور کنول (احمد ربی)، پاکستان میں چند روز (ظہار نقاری)، کتابوں کی تلاش میں (ڈاکٹر گیان چند)، 'تو ابھی رگھو میں ہے قدرت اللہ شہاب'، 'اور میگ سے آگے' (کنول مین پرواز)، 'یہ لکھنوی' (سالم لکھنوی)، 'کچھ دن امانیہ میں' (صالحہ عابد حسین)، 'برسبیل لندن' (محمد نظامی)، 'سیوٹس لندن تک' (صہ)، 'بادلوں کی رگھو' (محمود عزیز)، 'میرالبران' کا سفر' (ڈاکٹر تارا چند)، 'انگریزی سے ترجمہ' (اور دہلی سے جینوا تک) و دیبا شنکر انگریزی سے ترجمہ) چند اچھے مختصر رپورتاژ ہیں جو وقتاً فوقتاً اردو کے مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔

## (۷) متفرقات

ان تمام اہم اور غیر معمولی واقعات کے علاوہ بھی بیسیوں چھوٹے چھوٹے واقعات پر رپورتاژ لکھا جاسکتا ہے مثلاً مذہبی تہواروں اور ان کی تقاریب، میلوں، ٹھیلوں، نمائش، پنک، کھیل تماشوں، چھوٹی چھوٹی ادبی اور شعری شاعری کی محفلوں، بگلی کوچوں اور سڑکوں پر گئے دن پیش آنے والے مختلف حادثات و غیسرہ، بہر کیف زندگی کے کسی بھی واقعہ کو رپورتاژ کا موضوع بنایا جاسکتا ہے لیکن ان سب میں کچھ ایسا انداز اختیار کیا جائے اور کچھ ایسا نقطہ نظر پیش کیا جائے جو زندگی کے محدود یا انفرادی دائرے سے نکل کر اجتماعی اور سماجی زندگی پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت بھی رکھتا ہو اور اس سے کوئی صحت مندانہ افادی مقصد بھی نکلا ہو۔

الغرض رپورتاژ کے موضوعات کا دائرہ دوسری اصناف ادب کی طرح کافی وسیع اور متنوع ہے اور یہ تمام موضوعات انسانی زندگی کے پیچ ہی سے منتخب کئے جاتے ہیں جن کی بنیاد صداقت، صرف صداقت پر ہوتی ہے ان کے افراد حقیقی ہوتے ہیں اور خود مصنف ان میں سے